CAHIER D'INTRODUCTION POUR L'ÉTUDE DE FILMS

ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE
AU SECONDAIRE

Québec

105-05925/

ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE
AU SECONDAIRE

CAHIER D'INTRODUCTION POUR L'ÉTUDE DE FILMS

Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications

Réimpression, août 2001- 01-00431

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0490

ISBN 2 - 550 - 32088-3

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'introduction s'adresse aux enseignants et aux enseignantes qui participent à l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'introduction, écrit par le professeur Jacques Piette de l'Université de Sherbrooke.

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

RECHERCHE, CONCEPTION ET RÉDACTION

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Cromp
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Luc Paquette
Commission scolaire Les Écores

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

MEMBRES DU COMITÉ DE CONCERTATION SUR L'ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Caroussel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

Présentation 1

LES CAHIERS D'ACCOMPAGNEMENT 5

1 Première partie : préparation au visionnement du film 5

1.1 Présentation du film 5
1.1.1 La fiche signalétique du film 5
1.1.2 Le résumé du film 5
1.1.3 Les artisans et les artisanes du film 5

1.2 Acquisition de connaissances et analyse du film 6

1.3 Le film et son public 6
1.3.1 La promotion et la distribution du film 7
1.3.2 L'accueil fait au film 7

1.4 Exercices 7

2 Deuxième partie : visionnement critique du film 7

3 Troisième partie : retour sur le film 7

3.1 Mise en commun des perceptions des élèves 8

3.2 La thématique du film 8

LA PRODUCTION D'UN FILM 9

1 Première étape : la préproduction 9

1.1 Principales personnes responsables 10
1.1.1 Le producteur ou la productrice 10
1.1.2 Le réalisateur ou la réalisatrice 11
1.1.3 Le ou la scénariste 11
1.1.4 L'assistant ou l'assistante à la réalisation 11
1.1.5 Le directeur ou la directrice artistique 12

2 Deuxième étape : le tournage 12

2.1 principales personnes responsables 13
2.1.1 Le ou la scripte 13
2.1.2 Le directeur ou la directrice de la photographie 14
2.1.3 Le cadreur ou la cadreuse (cameraman) 14
2.1.4 Les assistants et les assistantes à la caméra 14
2.1.5 Le ou la chef machiniste 15
2.1.6 Le chef électricien ou la chef électricienne 15
2.1.7 L'ingénieur ou l'ingénieure de son 15

2.1.8 Le ou la perchiste 16
2.1.9 Le régisseur ou la régisseuse de plateau 16
2.1.10 L'accessoiriste de plateau 16
2.1.11 Le maquilleur ou la maquilleuse, le coiffeur ou la coiffeuse, le costumier ou la costumière 16
2.1.12 Le ou la photographe de plateau 17

3 Troisième étape : la postproduction 17

3.1 Principales personnes responsables 18
3.1.1 Le monteur-image ou la monteuse-image 18
3.1.2 Le monteur-son ou la monteuse-son 18
3.1.3 Le mixeur ou la mixeuse 19
3.1.4 Le compositeur ou la compositrice 19
3.1.5 Le bruiteur ou la bruiteuse 19
3.1.6 L'étalonneur ou l'étalonneuse 19
3.1.7 Le concepteur ou la conceptrice d'effets spéciaux 19

4 Quatrième étape : la diffusion 20

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE 21

1 Du photogramme à l'image 21

2 L'image au cinéma 21

2.1 Le cadre 21

2.2 Le champ 22

2.3 Le hors-champ 22

3 L'impression de profondeur 22

3.1 La profondeur de champ 22

4 Le plan 23

4.1 La durée du plan 23

4.2 L'angle de prise de vue 23

4.3 L'échelle du plan 23
4.3.1 Le plan général 24
4.3.2 Le plan d'ensemble 24
4.3.3 Le plan de demi-ensemble 24
4.3.4 Le plan moyen 24
4.3.5 Le plan américain 24
4.3.6 Le plan rapproché 24
4.3.7 Le gros plan 25
4.3.8 Le très gros plan 25
4.3.9 L'insert 25

4.4 Les mouvements de caméra 25
4.4.1 Le panoramique 25
4.4.2 Le travelling 25
4.4.3 Le pano-travelling 26
4.4.4 La caméra à l'épaule 26
4.4.5 Le mouvement optique 26

5 Le montage 26

5.1 La fonction narrative du montage 27
5.1.1 La scène (ou la séquence en temps réel) 27
5.1.2 La séquence ordinaire 27
5.1.3 La séquence alternée 27
5.1.4 La séquence en parallèle 27
5.1.5 La séquence par épisodes 28
5.1.6 La séquence en accolade 28
5.1.7 La rétrospective (*flash-back*) 28
5.1.8 La projection en avant (*flash-forward*) 28

5.2 La fonction expressive du montage 28
5.2.1 Créer des liaisons et des ruptures 29
5.2.2 Créer du rythme 29
5.2.3 Créer du sens 29

6 Le son au cinéma 29

6.1 Le son *in* 29

6.2 Le son hors-champ 30

6.3 Le son *off* 30

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE 31

ANNEXES 33

ANNEXE 1 : Horaire de tournage 35

ANNEXE 2 : Rapport de scripte 36

ANNEXE 3 : Tableau synoptique des métiers du cinéma 37

PRÉSENTATION

Le cinéma et les autres disciplines

Le projet pilote d'éducation cinématographique s'adresse d'emblée aux enseignants et aux enseignantes de toutes disciplines (français, histoire, géographie, arts visuels, arts d'interprétation, etc.). Le cinéma est un art influencé par tous les courants sociaux, politiques, historiques et artistiques; il est donc normal qu'il s'offre à tous les regards et à toutes les interprétations.

Plus encore, le projet lui-même est conçu comme une rencontre. Si l'on souhaite transmettre des connaissances et des outils afin de développer chez l'élève un regard et une écoute critiques des films, ce n'est que pour mieux exploiter les connaissances et les expériences que l'élève possède déjà sur la langue, la littérature, l'histoire, les arts, etc.

Suivant cette stratégie, les cahiers d'accompagnement pour l'étude des films sélectionnés comportent des éléments de contenu et des exercices qui, tantôt s'intègrent à l'enseignement de la langue et de la littérature, tantôt touchent l'étude des arts visuels et de la communication. Le cinéma devient ici un interprète privilégié d'autres disciplines.

De plus, chaque cahier d'accompagnement traite des composantes disciplinaires propres au cinéma, en abordant les cinq dimensions suivantes : historique, technique, pratique, esthétique et sociologique.

1) **la dimension historique** : l'invention du cinéma et l'évolution des techniques et des outils qui lui sont propres (caméra, pellicule, son, diffusion, etc.) ainsi que l'histoire des courants et des styles qui l'ont traversé (le cinéma des premiers temps, l'impressionnisme, l'expressionisme, le cinéma moderne, postmoderne, etc.);

2) **la dimension technique** : les caractéristiques techniques des outils nécessaires à la production d'un film : la caméra, le micro, la table de montage, la console de mixage, les projecteurs de lumière, les effets spéciaux, etc;

3) **la dimension pratique** : les différentes étapes de la production d'un film : l'écriture du scénario, le découpage technique, le tournage (répétitions, éclairage, prise de son, maquillage, etc.), le montage, le mixage, l'étalonnage, la distribution, etc.;

4) **la dimension esthétique**[1] : le langage cinématographique (le plan, le champ, le hors-champ, le cadre, l'angle de prise de vue, l'échelle de plan, les mouvements de caméra, la séquence, le montage, les rapports image/son, etc.), l'aspect narratif (les personnages et leurs fonctions, le déroulement de l'action, les points de vue, la temporalité, la mise en espace, etc.), les genres au cinéma (le western, la comédie musicale, le film noir, le suspense, le fantastique, la science-fiction, les films d'aventure, de guerre, d'amour, de mœurs, le film érotique, pornographique, etc.), et les rapports du cinéma avec les autres arts (la photographie, la peinture, le théâtre) et avec les médias (la télévision, la radio, l'autoroute électronique);

5) **la dimension sociologique** : les rapports qui peuvent être établis entre le cinéma et les différentes facettes d'une société (politique, sociale, anthropologique, historique), les individus (l'image de la femme et de l'homme, les mœurs) et l'image qu'a une société d'elle-même (culture et identité).

Le projet pilote d'éducation cinématographique permet donc à l'enseignant ou à l'enseignante qui y participe de lier étroitement l'enseignement du cinéma à celui de sa discipline.

Le cinéma et le programme d'études en arts plastiques et communication[2]

Bien que le programme d'études en arts plastiques et communication date de 1982, l'argumentation générale et les objectifs considérés comme essentiels à l'atteinte de l'objectif global du programme sont toujours d'actualité.

Ainsi, **l'objectif global** du programme d'études qui est de **«rendre l'élève capable de vivre des expériences esthétiques par le "FAIRE" et le "VOIR", l'image»**, demeure la raison d'être de nos pratiques pédagogiques. C'est à nous, enseignants et enseignantes, de proposer des activités signifiantes et enrichissantes touchant toutes les facettes du programme d'études en arts plastiques et communication.

Au cours des années, certains aspects du programme ont été quelque peu négligés dont **l'éducation cinématographique** qui, pour des raisons organisationnelles et financières, n'avait pu faire l'objet d'activités d'apprentissage. Cependant, considérant l'attrait naturel des jeunes pour ce moyen d'expression et de communication, et grâce à la collaboration de différents organismes, nous proposons ce cahier

---

1. Nous prenons ici le mot esthétique dans le sens de l'aspect formel, stylistique et perceptif qui fait du cinéma un objet d'art.
2. Cette section a été rédigée par M. Luc Paquette, conseiller pédagogique à la Commission scolaire Les Écores.

d'introduction et les cahiers d'accompagnement pour l'étude des films qui permettront d'explorer plus aisément, l'image cinématographique. Ainsi, nous souhaitons qu'en multipliant les expériences les jeunes prennent plaisir à «FAIRE» et à «VOIR».

Rappelons brièvement les objectifs généraux et terminaux du programme d'études en arts plastiques et communication :

1 Se familiariser avec l'histoire du cinéma (dimension historique).

1.1 Décrire succinctement les débuts du cinéma.

1.2 Rappeler sommairement l'histoire de l'image cinématographique.

1.3 Définir des caractéristiques du cinéma contemporain.

2 Nommer des éléments du langage cinématographique comme mode de représentation, d'expression, de symbolisation et de communication dans l'image (dimension esthétique).

2.1 Percevoir, par le visionnement de films caractéristiques, des éléments du langage cinématographique.

2.2 Comprendre des éléments du langage cinématographique.

2.3 Découvrir, à l'occasion du visionnement de films, la façon dont l'auteur utilise le langage cinématographique pour représenter, exprimer, symboliser et communiquer sa perception du monde.

3 Comprendre les gestes, les techniques, les procédés, les matériaux et les outils du langage cinématographique comme des moyens de représentation, d'expression, de symbolisation et de communication par l'image (dimension technique et pratique).

3.1 Identifier, à l'occasion du visionnement de films, la façon dont l'auteur utilise les techniques, les procédés et les matériaux pour représenter, exprimer, symboliser et communiquer son idée.

3.2 Faire l'apprentissage de gestes et de techniques.

4 Se sensibiliser à certains aspects du phénomène de démocratisation du cinéma (la dimension sociologique).

4.1 Définir le phénomène de la démocratisation de l'image cinématographique.

4.2 Reconnaître différents genres de films et la façon dont ils ont été traités.

5 Enrichir sa connaissance de soi et du monde à partir d'une thématique donnée, en tenant compte particulièrement des aspects représentation, expression, symbolisation et communication dans l'image cinématographique.

5.1 Découvrir, dans l'image cinématographique, la façon dont l'auteur représente, exprime, symbolise et communique son idée à partir d'une thématique donnée.

5.2 Concrétiser son idée, à l'aide de l'image cinématographique, à partir de ses propres thèmes.

LES CAHIERS D'ACCOMPAGNEMENT

Dans le présent cours, on veut favoriser chez les élèves l'autonomie critique dans l'exploration des œuvres cinématographiques, par l'acquisition de connaissances sur les films et la participation à des activités pratiques.

Dans chacun des cahiers d'accompagnement, on propose une démarche pédagogique qui se divise en trois grandes parties : **préparation au visionnement du film, visionnement critique du film et retour critique sur le film**. Il est important que l'enseignant ou l'enseignante accorde de l'importance à chacune de ces parties.

1 Première partie : préparation au visionnement du film

Si l'on souhaite développer chez les élèves les habiletés de réflexion critique à l'égard des films, il faut leur fournir des données pertinentes sur les œuvres à l'étude. Il est important que les élèves apprennent à analyser, à commenter et à évaluer les films en fonction de critères précis, lesquels nécessitent une connaissance appropriée du film et des personnes qui l'ont produit.

1.1 Présentation du film

Dans cette section, on fournit l'information de base sur le film et sur les artisans et les artisanes qui ont travaillé à sa réalisation.

1.1.1 La fiche signalétique du film

Présentation des renseignements généraux sur le film à l'étude (titre du film, pays de production, année de production, personnes responsables de la réalisation, du scénario, etc.).

1.1.2 Le résumé du film

Présentation succincte de l'intrigue développée dans le film.

1.1.3 Les artisans et les artisanes du film

Présentation de renseignements plus détaillés sur les principales personnes qui ont travaillé à la conception et à la réalisation du film : le réalisateur ou la réalisatrice (sa formation, ses œuvres

importantes, son style, sa méthode de travail, sa vision du film), les acteurs et les actrices (leur feuille de route, leur méthode de travail, leur vision du film), ainsi que les autres artisans et artisanes dont le travail touche les différents aspects de la production (scénario, photographie, musique, etc.).

1.2 Acquisition de connaissances et analyse du film

Chaque film à l'étude sera l'occasion de mettre en évidence certains éléments appartenant à l'une ou l'autre des cinq dimensions du cinéma (historique, technique, pratique, esthétique et sociologique).

Plus précisément, chaque cahier d'accompagnement contiendra d'abord un ensemble de notions, que l'on pourra facilement communiquer ou distribuer aux élèves, et qui sont propres au cinéma en général (le montage expressif ou le phénomène du *star system*, par exemple).

Ensuite, chaque cahier d'accompagnement pourra contenir de courtes analyses de quelques segments du film à l'étude. Chacune de ces analyses illustrera de manière concrète les connaissances préalablement fournies. Ce sera alors l'occasion de ramener à un objet visible et audible (le film) des notions qui autrement resteraient abstraites.

Finalement, on présentera dans cette section des cahiers deux encadrés portant plus spécialement sur les outils et la technique du cinéma (caméra, scénarisation, etc.).

À ce contenu, l'enseignant ou l'enseignante pourra ajouter des connaissances ou des exercices propres à la discipline qu'il ou elle enseigne. Un film est un objet multiforme qui s'aborde de manières multiples.

1.3 Le film et son public

Dans cette section, on considère le film à l'étude du point de vue du public qu'on a cherché à atteindre, et on décrit l'accueil que le public a réservé au film. La prise en considération de cette dimension permet d'envisager la production des films à l'intérieur du processus social et à comparer les opinions des élèves avec celles d'un large public ou des critiques.

1.3.1 La promotion et la distribution du film

Présentation de l'information sur la manière dont on a fait la promotion et la diffusion du film (stratégies promotionnelles, publicité dans les médias, accès au marché des salles commerciales, etc.).

1.3.2 L'accueil fait au film

Présentation de l'information décrivant la réaction du public, celle des critiques et le jugement des spécialistes du cinéma.

1.4 Exercices

Présentation d'exercices visant à favoriser chez les élèves le transfert des connaissances acquises dans la première partie du cahier.

2 Deuxième partie : visionnement critique du film

Le visionnement critique du film se fait de manière individuelle et consiste à repérer, durant la projection, dans quelques séquences préalablement annoncées et déterminées, quelques éléments de contenu qui ont été traités dans les sections antérieures. Il s'agit ici de développer à la fois un sens de l'observation et un jugement critique. Pour aider l'élève dans son travail, on propose un questionnaire ou des exercices de description et d'analyse appropriés à chaque film étudié et à chaque dimension cinématographique abordée.

3 Troisième partie : retour sur le film

Dans cette troisième partie, des cahiers d'accompagnement, on propose une démarche visant à développer le jugement critique des élèves et à favoriser la mise en commun de leurs résultats, de leurs impressions et de leurs jugements.

3.1 Mise en commun des perceptions des élèves

Dans cette section, on propose des façons de faire, en classe, des discussions sur les aspects du film que les élèves ont étudiés et sur les données recueillies durant la projection.

3.2 La thématique du film

En dégageant la ou les grandes thématiques du film à l'étude, on devrait pouvoir mettre en relation l'univers de l'élève (ses connaissances, ses valeurs, ses idéaux) avec l'univers décrit dans le film.

LA PRODUCTION D'UN FILM

Dans cette section, on présente, selon l'ordre chronologique habituel, les principales étapes de la production d'un film et les différents métiers du cinéma qui y sont rattachés. Un tableau synoptique est présenté à l'annexe 3.

> OBJECTIF :
>
> Amener l'élève à prendre conscience de la complexité et de la diversité des processus et des étapes menant de la conception à la production et à la projection d'un film.

Bien sûr, il existe plusieurs différences sur les plans esthétique et pratique entre une grande «production hollywoodienne» disposant de moyens financiers énormes et un «film d'auteur» modeste réalisé par un cinéaste indépendant ou une cinéaste indépendante.

Entre le récit conventionnel d'un film à gros budget et l'imaginaire débridé d'un film d'auteur, il y a souvent très peu de ressemblances. Il n'y a pas non plus d'équivalence entre la grande équipe de techniciens et de techniciennes d'un film à gros budget, lesquels travaillent à des tâches très spécifiques et isolées les unes des autres, et la petite équipe d'un film d'auteur où chaque personne cumule souvent plusieurs fonctions, notamment le réalisateur ou la réalisatrice qui produit, scénarise et fait le montage de son film[3].

- Cependant, ces deux types de production doivent passer par les mêmes étapes qui, selon les spécialistes du cinéma, se résument à quatre : la préproduction, le tournage, la postproduction et la diffusion.

1 Première étape : la préproduction

- **Le projet d'un film consiste à concrétiser une idée**, quelle que soit sa source : une expérience, un fait divers, un événement historique. C'est durant l'étape de préproduction que l'on développe cette idée, de manière à pouvoir la communiquer.

---

3. Pour des raisons pragmatiques, nous allons donc décrire les processus et les métiers rattachés à la production d'un film conventionnel ou hollywoodien; les tâches y sont plus clairement divisées et définies.

- **Le développement de l'idée passe d'abord par l'écriture d'un scénario[4], lequel servira à l'élaboration d'un découpage technique[5].** Ces documents de référence seront utiles, autant aux acteurs et aux actrices qu'aux techniciens et aux techniciennes, pendant le tournage du film.

- **On passe ensuite au dépouillement du découpage technique et du scénario.** Le dépouillement est l'inventaire détaillé des éléments indispensables au tournage (lieux, objets, costumes, décors, etc.) et il doit être exécuté minutieusement par une équipe qui se charge de trouver ou de confectionner les éléments nécessaires. **Le dépouillement permet ensuite d'établir le plan de travail : l'horaire de tournage, la taille de l'équipe de techniciens et de techniciennes, la distribution artistique, etc.**

- **Mais avant tout cela, évidemment, une somme d'argent a été amassée par le producteur ou la productrice**, qui a pu ensuite procéder à l'embauche (souvent en collaboration avec le réalisateur ou la réalisatrice) de tout le personnel nécessaire à cette première étape.

1.1 Principales personnes responsables

Les principales personnes responsables de l'étape de préproduction sont les suivantes :

1.1.1 Le producteur ou la productrice

Le rôle de cette personne est de rassembler l'argent nécessaire à la production du film; d'engager le personnel nécessaire à sa création; en collaboration avec le réalisateur ou la réalisatrice, de gérer la préproduction, le tournage et la postproduction; enfin de s'assurer de la diffusion du film.

> «Le producteur est à la fois chef d'orchestre, chef d'entreprise, chef d'armée, commerçant et artiste, synthèse idéale de ce cinéma "aigle à deux

---

4. Le scénario est le manuscrit où l'histoire du film est écrite selon certaines règles de composition et selon certaines modalités techniques. Il est destiné aux personnes-clés de la production du film : le réalisateur ou la réalisatrice, les acteurs et les actrices, le directeur ou la directrice de la photographie, le directeur ou la directrice artistique, etc.

5. Le découpage technique contient tous les plans dessinés de chacune des séquences du film et fournit de l'information sur ces plans : leur durée, l'angle de prise de vue, les mouvements de caméra prévus, etc. Le découpage technique donne aussi des renseignements à l'ingénieur ou à l'ingénieure de son : liste des dialogues, bruits d'ambiance imaginés, musique prévue, etc.

têtes", art et industrie, qui s'affrontent et s'unissent sans cesse.»

(Yonnick Flot, cité dans Pinel)[6]

1.1.2 Le réalisateur ou la réalisatrice

Cette personne est l'auteur ou l'auteure du film; à la fois responsable artistique et technique, il ou elle assume toutes les décisions et intègre à sa vision l'apport de toutes les personnes qui participent à la création; non seulement le réalisateur ou la réalisatrice s'occupe de la direction des acteurs et des actrices, mais il ou elle a souvent collaboré à l'écriture du scénario. Son rôle essentiel, durant toutes les étapes de la production, est de coordonner et d'évaluer toutes les dimensions du film (lumière, décor, montage, etc.), maintenant ainsi autant la cohésion artistique de l'œuvre que l'originalité de son point de vue.

«Tout le cinéma, c'est ça, cet intervalle qui dure 15 secondes [entre "Moteur" et "Coupez"] et pendant lequel le réalisateur est seul à réfléchir, seul à juger si le plan[7] est vide, s'il est plein, s'il est riche, s'il est stupide, seul à prendre des initiatives.»

(François Truffaut, cité dans Pinel)[8]

1.1.3 Le ou la scénariste

Cette personne écrit bien entendu le scénario : un texte racontant l'histoire du film. Elle décrit, en respectant certaines règles de communication, le déroulement de l'action, les lieux et les personnages, elle invente tous les dialogues du film (et peut ici avoir l'aide d'un ou d'une dialoguiste). Le travail du ou de la scénariste consiste donc en une longue activité d'écriture, la scénarisation, laquelle comporte plusieurs étapes : collecte de l'information, création des personnages et du récit, premières ébauches, qui seront relues et révisées par le producteur ou la productrice et par le réalisateur ou la réalisatrice, etc.

1.1.4 L'assistant ou l'assistante à la réalisation

Cette personne travaille en collaboration avec le réalisateur ou la réalisatrice au découpage technique; elle effectue ensuite le

---

6. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 9.
7. Un plan est la portion de pellicule impressionnée par la lumière entre le début et la fin d'une prise de vue.
8. *Les métiers du cinéma*, p. 6.

dépouillement et transmet l'information aux responsables des équipes (directeur ou directrice artistique, directeur ou directrice de la photographie, etc.); elle participe au repérage des lieux de tournage et elle établit l'horaire de tournage (voir l'annexe 1). À l'étape suivante (le tournage), avec l'aide des autres (1er, 2e, 3e assistants ou assistantes à la réalisation), elle coordonne le travail des techniciens et des techniciennes et donne des indications aux figurants et aux figurantes.

> «Je mets tout en œuvre pour qu'on arrive à tourner la scène* selon les désirs du [réalisateur], parfois enveloppés d'un flou artistiques (sic) qu'il me faut décoder.»
>
> (Michel Cheyko, cité dans Pinel)[9]

1.1.5 Le directeur ou la directrice artistique

Cette personne conçoit les décors d'un film : en studio, elle fait tout construire; en extérieur, elle aménage le cadre naturel; elle choisit les lieux, les accessoires, les couleurs dominantes du film. Une partie de la dimension visuelle du film lui appartient, que ce soit dans un film contemporain où elle choisit les lieux correspondant le mieux à l'esprit et à la condition des personnages, ou encore dans un film de science-fiction où elle doit inventer un univers original.

2 Deuxième étape : le tournage

- Cette étape est à la fois la plus simple et la plus difficile; elle consiste essentiellement à enregistrer sur pellicule l'histoire prévue au scénario. Pour y arriver, on doit faire appel à un grand nombre de techniciens et de techniciennes, d'acteurs et d'actrices, et utiliser une foule de moyens.

> «Sur le plateau, dans des décors naturels ou construits, le réalisateur assure la mise en place et la direction de ses interprètes et procède à une ultime répétition. Le directeur de la photographie peaufine le **cadre**[10] de l'image avec le cadreur et fait naître la lumière (ou en extérieur, joue avec celle-ci). L'ingénieur du son œuvre à ses micros.

---

9. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 16.
10. Le cadre est la limite de l'image qui tranche entre ce qui est visible et ce qui est invisible à l'écran.

Lorsque tout est au point, chaque plan est tourné, faisant l'objet d'autant de **prises**[11] qu'il paraît nécessaire au réalisateur.»[12]

- **Puis, à chaque fin de journée, l'équipe de réalisation vérifie la qualité du travail accompli** (la qualité de la lumière autant que le jeu des acteurs et des actrices), dans une salle privée où sont projetées les images et entendus les sons enregistrés durant la journée (c'est ce qu'on appelle les épreuves du tournage).

2.1 Principales personnes responsables

Les principales personnes responsables de l'étape du tournage sont les suivantes :

- **le réalisateur ou la réalisatrice** : voir plus haut;
- **l'assistant ou l'assistante à la réalisation** : voir plus haut.

2.1.1 Le ou la scripte

Cette personne a, en quelque sorte, la fonction de secrétaire du plateau : elle rédige plusieurs rapports (voir l'annexe 2) contenant l'information nécessaire à la gestion du film (nombre de bobines de pellicule utilisées, retard dans l'échéancier, etc.), au montage (nombre de prises pour chaque plan, relation entre les plans, etc.), à **l'étalonnage**[13] (qualité de la lumière au moment de la prise, heure de la journée, etc.); elle assure la continuité du film en vérifiant que les costumes, les gestes des acteurs et des actrices, les accessoires, la lumière, la direction des regards, etc., conservent une permanence et une logique d'un plan à l'autre (surtout lorsqu'ils ne sont pas enregistrés chronologiquement : deux plans liés temporellement et spatialement dans la version finale du film peuvent quelquefois être enregistrés à des semaines d'intervalle).

---

11. Une prise de vue, c'est l'action même de faire une image au moment du tournage. Ainsi, chaque plan peut faire l'objet de plusieurs prises afin d'obtenir le résultat recherché.
12. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1995, p. 4.
13. Dernière étape technique avant la production des copies de diffusion du film, l'étalonnage consiste à harmoniser la couleur et la lumière sur l'ensemble du film.

2.1.2 *Le directeur ou la directrice de la photographie*

Cette personne conçoit et construit l'image du film en jouant avec la lumière et le cadre. Cela signifie, d'une part, qu'à partir de multiples sources lumineuses de puissance variable, elle sculpte l'espace, ménageant ici ou là des zones d'ombre et de clarté, tout en enveloppant les acteurs et les actrices d'une lumière qui rehausse leur pouvoir expressif. D'autre part, son rôle consiste plus encore à doter un film d'un «style» lié au sujet ou à la thématique. Ainsi, elle accentuera la part d'ombre et de noirceur simplement découpée de petites surfaces lumineuses dans un film d'horreur, ou encore, elle rendra tous les objets et tous les décors scintillants dans une comédie musicale. Finalement, le directeur ou la directrice de la photographie guide le cadreur ou la cadreuse dans le choix du cadre, à partir des indications inscrites dans le découpage technique, et décide avec lui ou elle de ce qui sera visible à l'écran et selon quelles modalités (distance, angle, etc.).

2.1.3 *Le cadreur ou la cadreuse* (cameraman)

Son rôle consiste à guider les mouvements de la caméra, à déterminer le cadre de l'image et à veiller à la composition de l'image.

> «Si on sent le rythme juste de tel mouvement de caméra, c'est parce que j'ai senti le rythme juste de l'acteur [...]. Je me sens comme un acteur de plus, rarement comme l'enregistreur de l'action; et j'aime bien quand les acteurs ressentent comme moi qu'on est du même côté.»
>
> (Nurith Aviv, cité dans Pinel)[14]

2.1.4 *Les assistants et assistantes à la caméra*

Généralement, deux assistants ou assistantes complètent le travail du cadreur ou de la cadreuse : le premier assistant ou la première assistante assure la netteté de l'image (en calculant la distance séparant la caméra du sujet principal, il ou elle effectue la **mise au point**[15], laquelle peut être ajustée en cours de prise de vue s'il y a déplacement des personnes ou de la caméra); le

---

14. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 20.
15. Faire la mise au point consiste à s'assurer, en déplaçant les lentilles de l'objectif de la caméra les unes par rapport aux autres, qu'une zone, plus ou moins grande, de l'image sera nette et définie.

deuxième assistant ou la deuxième assistante veille à l'approvisionnement en pellicule dont il ou elle charge et décharge la caméra. Cette pellicule est ensuite acheminée au laboratoire de développement.

2.1.5 Le ou la chef machiniste

Son rôle est de diriger une équipe de techniciens et de techniciennes dont la tâche est de résoudre les problèmes techniques : transport du matériel, installation de praticables, pose des rails permettant les mouvements de caméra que le ou la chef machiniste assure souvent personnellement en suivant les indications du cadreur ou de la cadreuse qui est derrière la caméra installée sur un chariot.

2.1.6 Le chef électricien ou la chef électricienne

Avec son équipe, il ou elle installe tous les projecteurs dont le directeur ou la directrice de la photographie a besoin pour construire son éclairage. Il lui faut connaître non seulement la puissance et la qualité lumineuses des projecteurs, mais aussi posséder un certain sens artistique pour les disposer avec intelligence : en somme, cette personne possède un sens artistique doublé d'un sens pratique. Grâce à une série d'écrans de soie qui sont placés devant les projecteurs, il ou elle facilite aussi la diffusion de la lumière selon une large gamme de tons et d'intensité.

2.1.7 L'ingénieur ou l'ingénieure de son

Il ou elle recueille, au moment du tournage, le son direct lié à l'image (essentiellement la voix des acteurs et des actrices), en s'assurant que tout bruit parasite soit éliminé. Avant de quitter un lieu de tournage particulier, il ou elle enregistre des bruits caractéristiques et l'ambiance générale de ce lieu. Plus encore, depuis seulement quelques années, cette personne est aussi responsable de la conception de tout l'environnement sonore : elle recueille non seulement des sons avec ses micros et son enregistreuse, mais elle dirige également le montage sonore et ensuite le mixage, assurant ainsi une expression sonore et un style cohérents.

2.1.8 Le ou la perchiste

Cette personne assiste l'ingénieur ou l'ingénieure de son sur le plateau de tournage; en se servant d'une perche au bout de laquelle est suspendu un micro, elle s'approche le plus possible des interprètes pour cueillir leur voix avec le maximum de fidélité (et cela sans se faire voir à l'image).

2.1.9 Le régisseur ou la régisseuse de plateau

«Sur le tournage, il est le bras exécutif de la production : il surveille les aménagements sous l'autorité du [directeur artistique], convoque les acteurs et contrôle le travail du plateau»[16]. Cette personne veille au respect des horaires, à l'occupation des lieux publics, au service du traiteur alloué à l'équipe, etc.

2.1.10 L'accessoiriste de plateau

Suivant les indications du directeur ou de la directrice artistique et du ou de la scripte, l'accessoiriste de plateau s'assure que les objets ayant un rôle important dans l'action soient disponibles; c'est aussi «la personne à tout faire» du plateau : celle à qui l'on demande de réparer ou de démonter des pièces du décor, d'adapter les coulisses du tournage pour les rendre agréables à toute l'équipe, etc.

2.1.11 Le maquilleur ou la maquilleuse, le coiffeur ou la coiffeuse, le costumier ou la costumière

Participant directement à la construction du personnage, ces personnes travaillent, en collaboration avec l'interprète, le réalisateur ou la réalisatrice et le directeur ou la directrice artistique, à confectionner des costumes, créer des coiffures et rehausser les traits des visages de manière, non seulement à favoriser la crédibilité et l'expressivité du personnage, mais aussi à respecter l'époque où l'histoire est censée se dérouler. S'ajoutent à cela des conditions techniques à respecter : le costume doit faciliter et non nuire à la diffusion de la lumière (par le choix d'un tissu : sa couleur comme sa matière); la coiffure, si complexe soit-elle, doit rester la même d'une séquence à l'autre, ou encore, par des changements gradués, suivre le déroulement d'une action violente d'un plan à l'autre; finalement, le maquillage

16. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 23.

doit bien réagir à la lumière et à la couleur de la pellicule choisie (afin de conserver au visage son teint naturel) et surtout apparaître comme le prolongement du visage (notamment lorsqu'il s'agit de simuler des blessures ou un vieillissement).

2.1.12 Le ou la photographe de plateau

Cette personne est rattachée strictement au producteur ou à la productrice (elle n'a pas de rapport direct avec l'équipe de prise de vue) : entre les prises, elle photographie l'équipe de tournage au travail, les acteurs et les actrices dans leurs loges (à qui elle demande, à la fin d'une prise, de rejouer certaines scènes qu'elle prend en photo). Toutes ces photographies serviront plus tard pour la publicité et le dossier de presse fourni aux médias, et quelquefois aussi au montage de l'affiche du film.

3 Troisième étape : la postproduction

- **À partir des meilleures prises de vue retenues par le réalisateur ou la réalisatrice, le monteur-image ou la monteuse-image commence le travail de montage où, en plusieurs étapes, il ou elle construit une histoire** : dans une suite d'essais, il s'agit de coller l'un à la suite de l'autre tous ces fragments que sont les plans du film (constituant ainsi ce qu'on appelle une bande-image), ajoutant ou retirant un plan à l'occasion, de manière à rendre le film intelligible et émouvant.

- **Ensuite, le monteur-son ou la monteuse-son ajoute à la voix des interprètes d'autres éléments sonores : des bruits et de la musique (créant ainsi la bande sonore).**

- Lorsque sont réunis tous les éléments sonores permettant de recréer un monde réaliste ou fantastique, **on passe à l'étape du mixage où l'on équilibre le niveau sonore de tous les sons**, que l'on distribue aussi dans l'espace (à gauche ou à droite de l'écran, à l'avant ou à l'arrière de la salle).

- **En dernier lieu, les versions finales de la bande-image et de la bande sonore servent à confectionner ce que les spécialistes du cinéma appellent une copie zéro : un étalonneur ou une étalonneuse équilibre alors toutes les couleurs du film, pour assurer leur continuité et leur beauté, tandis que la bande sonore est collée tout au long de la bande-image.** Ainsi, lorsque la qualité visuelle et sonore sera approuvée par le réalisateur ou la réalisatrice, cette copie zéro servira de référence dans la production de toutes les copies de diffusion qui seront acheminées dans les salles de cinéma de plusieurs pays.

3.1 Principales personnes responsables

Les principales personnes responsables de l'étape de postproduction sont les suivantes :

3.1.1 Le monteur-image ou la monteuse-image

Cette personne assemble les centaines de plans, d'abord tous isolés les uns des autres, de manière à reconstruire l'histoire du film; elle sélectionne, raccourcit et ordonne tous ces plans pour que l'histoire soit claire : elle respecte, dans l'agencement des plans, une cohérence spatiale et temporelle selon le déroulement du récit prévu au scénario. Ce travail demande de la patience et de l'organisation et comporte nécessairement les étapes suivantes :

1) un premier dégrossissage progressif où l'on élimine les débuts et les fins de plans (de sorte que l'on ne voit jamais une claquette d'identification ou n'entende les mots «Action!» ou «Coupez!» scandés par le réalisateur ou la réalisatrice au moment de la prise de vue);

2) puis «... sous le contrôle du réalisateur, [le monteur] cherche les points de coupe [le meilleur endroit pour commencer ou finir un plan], "peaufine" les raccords [le meilleur moyen de lier deux plans successifs], traque le "tempo" de chaque scène puis le rythme des scènes entre elles, met à jour les continuités et les ruptures».[17] En quelque sorte, le monteur-image ou la monteuse-image réécrit l'histoire.

3.1.2 Le monteur-son ou la monteuse-son

À la bande-image construite à la fin du premier montage, cette personne ajoute, en supplément à la voix des acteurs et des actrices déjà synchronisée avec l'image, une pléiade d'éléments sonores qui accentuent le réalisme d'un film ou son caractère artificiel : effets, ambiances, musique, **voix *off*** [18], etc. On renforce ainsi le pouvoir dramatique d'une scène (le sifflement d'un train qui souligne la solitude d'un personnage au milieu d'une gare déserte) ou augmente l'effet de surprise d'un plan (un accord de piano accentué à l'apparition d'un assassin).

---

17. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 35.

18. On appelle voix *off* cette voix que l'on entend raconter l'histoire sans que la personne ne soit visible à l'écran. C'est la voix conventionnelle que l'on entend dans un documentaire et qui donne de l'information sur l'image projetée.

3.1.3 Le mixeur ou la mixeuse

Son rôle est de reprendre tous les éléments sonores, équilibrer leur volume, jauger leur durée, moduler leur qualité (en ajoutant un écho ou en modifiant leur tonalité); il faut distribuer ensuite ces sons dans l'espace, en les fixant à gauche, à droite ou au centre de l'écran, en les faisant circuler dans la salle, etc. (ainsi, on simule l'éloignement des pas d'un personnage ou le passage transversal d'une voiture, par exemple).

3.1.4 Le compositeur ou la compositrice

«... son travail consiste d'abord à visionner [...] le premier montage en compagnie du réalisateur [et des monteurs]. Le réalisateur indique les moments où il entend placer une musique [le compositeur en suggère d'autres], précise le minutage de chaque séquence musicale et le sens émotionnel ou descriptif de la partition à écrire».[19] À partir de ces indications, le compositeur ou la compositrice ne met souvent que quelques semaines à écrire puis à enregistrer la musique en suivant avec précision la projection du film, séquence après séquence.

3.1.5 Le bruiteur ou la bruiteuse

En visionnant la bande-image finale du film, il ou elle reproduit des sons qui seront ajoutés au film (bruits de pas ou d'objets, orages, chevaux au galop, etc.) souvent à partir d'instruments et d'outils hétéroclites ayant peu de rapport avec la source réelle (en froissant du papier d'aluminium, on imite des pas sur la neige, par exemple).

3.1.6 L'étalonneur ou l'étalonneuse

Son rôle est de corriger les différences de luminosité et de couleur d'un plan à l'autre et d'assurer ainsi une continuité et une qualité chromatique.

3.1.7 Le concepteur ou la conceptrice d'effets spéciaux

Déjà, de nombreux effets spéciaux ont pu être réalisés par cette personne dès le tournage (maquette, masque, pluie artificielle,

---

19. Vincent PINEL. *Les métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, p. 37.

explosion, etc.), mais grâce au traitement numérique de l'image, elle en produit de nouveaux à l'étape de la postproduction : création d'une image à partir de plusieurs, effacement d'un segment de décor pour le remplacer par un autre, transformation d'un personnage à vue d'œil, etc.

4 Quatrième étape : la diffusion

Lorsque le film est terminé, un distributeur ou une distributrice organise sa diffusion.

- **Il faut d'abord faire tirer le nombre de copies du film nécessaires à son exploitation sur un territoire donné** et durant une période déterminée. Le distributeur ou la distributrice garde l'exclusivité des droits (lui seul ou elle seule peut distribuer le film sur ce territoire durant cette période).

- **On orchestre ensuite une campagne de promotion dans les médias** en fournissant aux critiques des dossiers de presse dans lesquels on trouve de l'information sur le film, les interprètes, le réalisateur ou la réalisatrice, des photos de certaines scènes, etc.

- **On confectionne également une bande annonce et on organise des interviews avec les vedettes du film.**

- **On s'assure finalement, grâce à des ententes avec les propriétaires de salles de cinéma, que le film sera projeté sur le plus grand nombre d'écrans possible.**

- **Le distributeur ou la distributrice espère tirer des projections un profit dont il ou elle gardera une part avant de distribuer les sommes restantes aux personnes qui ont produit le film et à celles qui y ont investi depuis le début.**

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Dans la présente section, on expose les principales notions associées au langage cinématographique et utilisées dans l'analyse filmique.

OBJECTIF :

Initier l'élève au langage cinématographique et lui fournir les outils nécessaires à ses premières analyses filmique.

1 Du photogramme à l'image

- **Un film est composé d'une multitude d'images fixes nommées photogrammes.**

- Ces photogrammes sont disposés à la suite l'un de l'autre sur une pellicule qui défile, selon un rythme d'**un photogramme chaque 1/24 de seconde**, dans un projecteur.

- On projette sur un écran **l'image agrandie et mouvante de tous ces photogrammes fusionnés par la vitesse de défilement**. Cette image projetée sur l'écran est le premier élément à partir duquel le langage cinématographique se construit.

2 L'image au cinéma

Cette image possède trois éléments : le cadre, le champ et le hors-champ.

2.1 Le cadre

On nomme cadre la limite franche qui cerne l'image sur tous ses côtés et qui détermine sa dimension et son format (d'une petite image presque carrée d'un film diffusé sur l'écran de télévision jusqu'à l'immense image allongée du cinéma IMAX).

2.2 Le champ

La découpe qu'effectue le cadre ne nous permet de voir qu'une portion de l'espace qui se trouvait devant la caméra au moment de la prise de vue. On appelle **champ** la portion de cet espace **visible** à l'écran et contenue à **l'intérieur** du cadre.

2.3 Le hors-champ

Par extension, on nomme **hors-champ** la portion de l'espace **invisible** à l'écran, laquelle se trouve à **l'extérieur** du cadre mais qui, logiquement, prolonge le champ.

3 L'impression de profondeur

L'image projetée sur l'écran ne nous apparaît pas plate, elle donne **une impression de profondeur**.

- **D'abord, parce qu'elle est traversée de mouvements** (celui des personnages, par exemple) nous donnant l'illusion qu'un espace en creux s'ouvre devant nous.

- **Puis, cette image est souvent composée d'un réseau de lignes obliques convergeant toutes vers un même point : ces lignes construisent une perspective artificielle.** Ainsi, l'image d'une ville, où le réseau des lignes formant les rues et les bâtiments découpe l'image avec évidence, nous semble d'emblée dotée d'une troisième dimension.

- **Mais plus encore, au cinéma, l'image donne l'illusion d'une profondeur à l'aide d'une autre technique : la profondeur de champ.**

3.1 La profondeur de champ

- **On appelle ainsi la zone de netteté de l'image qui peut couvrir tout le champ ou l'une de ses parties, modulant de la sorte l'illusion de profondeur** : un champ complètement flou donne l'impression d'être en aplat, alors qu'un champ complètement net donne l'impression d'une grande profondeur.

  Entre ces deux extrêmes, des variations infinies sont possibles; la zone de netteté peut être plus ou moins grande, placée à l'avant ou à l'arrière-plan et on peut ainsi découper le champ selon différentes modalités expressives.

4 Le plan

L'image projetée sur l'écran n'est pas fixe. Elle montre des mouvements et se maintient dans le temps, elle bouge à son tour (par différents mouvements de caméra) et nous montre des gens et des objets selon différents angles et des distances variables. C'est pourquoi le langage cinématographique parle plus volontiers d'un **plan** lorsqu'il désigne une image.

- **Le plan est d'abord une portion de pellicule impressionnée par la caméra entre le début et la fin d'une prise.**

- **Puis, sur un film terminé, le plan est limité par les collures qui le lient aux plans précédent et suivant.** Il est cette portion d'image contenue entre deux frontières visibles à l'écran.

- Plus encore, **un plan possède une durée, un angle de prise de vue, une échelle, et il est fixe ou mobile**.

4.1 La durée du plan

Elle peut être aussi courte que 1/24 de seconde et s'étendre jusqu'à plusieurs minutes (la limite n'étant fixée, en définitive, que par la longueur de la bobine contenue dans la caméra et par le choix fait au montage).

4.2 L'angle de prise de vue

Le plan peut nous montrer un sujet de face (**vue frontale**), de côté (**vue latérale**) ou de dos (**vue en amorce**). La caméra peut aussi se placer au-dessus (**vue en plongée**) ou au-dessous du sujet (**vue en contre-plongée**).

4.3 L'échelle du plan

L'échelle renvoie à la manière dont la caméra cadre ce qui est visible; la dimension des plans varie donc selon le cadrage d'un sujet effectué par le cadreur ou la cadreuse. De manière générale, on détermine l'échelle d'un plan selon les rapports de grandeur entre trois paramètres : le décor, les personnages et les objets.

4.3.1 Le plan général

On cadre un décor dans un ensemble plus vaste (une ville au milieu d'un paysage, par exemple).

4.3.2 Le plan d'ensemble

On cadre la totalité d'un décor (une place publique, par exemple).

4.3.3 Le plan de demi-ensemble

On ne cadre qu'une partie du décor (un parc au milieu de la place publique, par exemple).

Ces trois premiers degrés de l'échelle des plans servent souvent à établir de manière générale le lieu où une action va se dérouler; la présence des personnages restant toujours discrète dans l'ensemble du champ, ce sont d'abord les lieux qui s'imposent.

Les échelons suivants sont au contraire définis en fonction de la partie visible du corps des personnages.

4.3.4 Le plan moyen

On cadre les personnages de la tête aux pieds, pour ainsi les situer dans une partie du décor.

4.3.5 Le plan américain

On cadre les personnages à mi-cuisses : la distance par rapport au sujet étant plus petite, le spectateur ou la spectatrice peut déjà mieux suivre les regards et les gestes des personnages.

4.3.6 Le plan rapproché

On cadre le personnage de la poitrine au sommet de la tête. Dans un dialogue entre deux personnages, ce plan est largement utilisé. À partir de maintenant le décor est pratiquement annulé au profit d'une concentration sur les personnages en interaction.

4.3.7 Le gros plan

On cadre le visage entier du personnage. Sans doute le plan le plus propice à communiquer l'émotion que ressent le personnage ou encore à offrir la photogénie d'un visage sur la totalité de l'écran. Ici, le décor n'existe plus, il ne reste que le personnage.

4.3.8 Le très gros plan

On ne cadre qu'une partie du visage (surtout les yeux et les lèvres) ou une partie du corps du personnage (ses mains, sa nuque, son sexe, etc.).

4.3.9 L'insert

Le dernier degré de l'échelle des plans n'est défini que par le contenu du plan, il ne présente qu'un objet, sans présence humaine. Il s'agit de l'insert.

On cadre un objet, souvent de très près. Un objet qui aura une fonction dans le récit (un revolver, une lettre, etc.).

4.4 Les mouvements de caméra

Un plan est dit «mobile» seulement lorsqu'on peut repérer un mouvement de caméra. Sinon, on le qualifiera de «fixe» (ce plan fixe contiendra cependant des mouvements, ceux des personnages, des objets, de la lumière, mais il ne sera pas lui-même en mouvement).

4.4.1 Le panoramique

La caméra est fixée sur un axe immobile. On lui fait opérer un balayage par rotation autour de son axe (horizontal, vertical, droite-gauche, gauche-droite, de bas en haut, de haut en bas).

4.4.2 Le travelling

La caméra est mobile, elle se déplace sur des rails, des pneus ou tout véhicule en mouvement mais elle n'opère aucune rotation sur son axe. Il existe plusieurs types de travelling : le **travelling** avant (approche progressive du sujet filmé); le **travelling**

arrière (éloignement progressif du sujet filmé); le **travelling vertical** (la caméra se déplace de bas en haut ou de haut en bas le long d'un axe vertical); le **travelling latéral** (la caméra se déplace parallèlement au sujet filmé); le **travelling d'accompagnement** (la caméra accompagne les mouvements d'un personnage en le suivant ou le devançant).

4.4.3 Le pano-travelling

La caméra combine un mouvement de panoramique et de travelling.

4.4.4 La caméra à l'épaule

La caméra est portée par le cadreur ou la cadreuse, ce qui permet d'effectuer tous les mouvements nécessaires. Le léger tremblement perceptible démontre que la caméra est transportée par une personne et non par un dispositif technique. C'est pourquoi ce mouvement est souvent utilisé pour simuler le point de vue d'un personnage (plan subjectif) ou son déplacement.

4.4.5 Le mouvement optique

Par le jeu des lentilles installées sur la caméra, une impression de mouvement peut être créée sans que la caméra n'ait bougé. Il y a d'abord le **zoom avant** (rétrécissement du champ de vision) puis le **zoom arrière** (élargissement du champ de vision).

5 Le montage

Bien entendu, la grande majorité des films sont composés de plusieurs plans rassemblés et organisés au moment du montage.

- **Faire le montage, c'est assembler tous les plans en les juxtaposant, en les enchaînant, en réglant leur durée et leur position, de manière à raconter une histoire et à exprimer des idées ou des sentiments. Le montage a donc une fonction narrative et une fonction expressive.**

5.1 La fonction narrative du montage

Le montage consiste d'abord à rassembler les plans de telle sorte que l'histoire soit intelligible : il s'agit d'organiser un parcours suffisamment clair dans le temps et dans l'espace pour permettre au spectateur et à la spectatrice de suivre le déroulement du récit. Pour ce faire, on utilise **les séquences**. C'est par la construction de séquences et l'agencement des séquences entre elles que les différents épisodes d'une histoire se succèdent avec logique et vraisemblance.

- **La séquence est un ensemble de plans constituant une unité de lieu et d'action.**

Il existe plusieurs genres de séquences[20].

5.1.1 La scène (ou la séquence en temps réel)

La durée de la projection correspond à la durée de l'action. L'exemple type serait le plan-séquence, où toute l'action est couverte par un seul plan.

5.1.2 La séquence ordinaire

Elle comporte des ellipses temporelles minimes et conserve ainsi sa logique globale et sa suite chronologique.

5.1.3 La séquence alternée

On montre en alternance deux ou plusieurs actions simultanées. Par exemple, tandis que des cambrioleurs forcent un coffre, les policiers se précipitent en voiture vers le lieu du vol.

5.1.4 La séquence en parallèle

On montre en alternance deux ou plusieurs éléments (action, objets, paysages, activités, etc.) sans lien chronologique marqué, pour établir une comparaison, par exemple (d'une part l'activité d'une famille pauvre en Afrique, et d'autre part l'activité d'une famille riche en Amérique).

---

20. Francis VANOYE et Anne GOLIOT-LÉTÉ. *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan-Université, 1992.

5.1.5 La séquence par épisodes

L'évolution qui se produit durant une période de temps importante est montrée en quelques plans caractéristiques séparés par des ellipses. Un exemple type se trouve dans le film *Citizen Kane*, d'Orson Welles, où une suite de plans nous montre un couple au petit déjeuner. D'un plan à l'autre, on effectue des sauts dans le temps : les personnages vieillissent, se parlent de moins en moins, s'éloignent de plus en plus.

5.1.6 La séquence en accolade

Il s'agit d'un montage de plusieurs plans montrant un même ordre d'événement. Une suite d'images nous montre, par exemple, l'événement terrifiant qu'est la guerre : usine d'armement, entraînement des soldats, décollage des avions, chute des bombes, etc.

Il y a aussi d'autres moyens d'articuler une histoire par le montage.

5.1.7 La rétrospective (flash-back)

Ce procédé consiste à renvoyer le spectateur ou la spectatrice dans le passé, en suspendant temporairement le déroulement de l'action principale pour présenter une séquence qui appartient à un moment précédant dans l'histoire. La rétrospective est souvent introduite par un procédé technique : un passage au flou, une fermeture au noir, etc.

5.1.8 La projection en avant (flash-forward)

Ce procédé consiste à projeter le spectateur ou la spectatrice dans le futur, en suspendant temporairement le déroulement de l'action principale pour présenter une séquence qui se rapporte à un moment à venir dans l'histoire.

5.2 La fonction expressive du montage

Tout en organisant l'histoire, le montage a également pour fonction de produire certains effets.

5.2.1 Créer des liaisons et des ruptures

Le montage permet de créer des liaisons ou des ruptures. Prenons l'exemple d'un homme qui monte un escalier et dont l'ascension a été filmée sur plusieurs plans. Au montage, on aura alors le choix de favoriser des raccords dans le mouvement, en enchaînant les plans dans le rythme de la montée. Ou au contraire, on pourra accentuer la rupture entre les étapes de l'ascension en escamotant certains moments et certains gestes (on appelle ce procédé un montage en «faux raccord»).

5.2.2 Créer du rythme

On peut créer du rythme, en réglant la fréquence des coupes entre les plans ou en variant la durée de ces derniers. Au montage, on peut aussi créer une cadence visuelle qui, dans le cas du vidéoclip, par exemple, est au service du tempo musical.

5.2.3 Créer du sens

On peut créer du sens, en rapprochant deux plans dont les contenus respectifs sont de nature différente. On peut produire des effets de causalité, de parallélisme, de comparaison, etc. (le plan de la foule succédant au plan d'un troupeau de moutons dans *Les Temps Modernes* de Chaplin, par exemple).

6 Le son au cinéma

La grande majorité des films sont non seulement composés de plusieurs plans rassemblés et organisés par l'opération du montage, mais il sont aussi sonores. On y entend des **paroles**, de la **musique** et des **bruits**. Il y aurait beaucoup à dire sur l'aspect sonore des films, mais on se contentera ici d'ajouter simplement trois éléments du langage cinématographique qui permettront à l'élève de situer les sons par rapport à l'image.

6.1 Le son *in*

La source du son (parole, musique ou bruit) est visible dans le champ (le cas le plus courant, la voix d'un personnage visible à l'écran est synchronisée avec le mouvement de ses lèvres).

6.2 Le son hors-champ

Même si le son est audible, la source du son reste invisible, mais elle peut être située dans un espace imaginaire qui prolonge celui du champ.

6.3 Le son *off*

Le son émane d'une source invisible dans le champ et qui ne peut être imaginée hors-champ parce qu'elle ne peut logiquement appartenir à l'espace de l'histoire (la musique du film, la voix *off* d'un narrateur ou d'une narratrice, etc.).

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Voici une liste d'ouvrages qui pourront servir de manuels de référence pour l'enseignant ou l'enseignante, et dans certains cas pour l'élève. Chaque ouvrage est brièvement commenté et classé selon son degré de difficulté selon le code suivant : (*) ouvrage d'introduction, d'accès facile et qui peut éventuellement servir à l'élève; (**) ouvrage qui s'adresse à une personne plus avertie, d'accès plus difficile mais qui peut être utilisé comme source dans un processus de vulgarisation.

D'abord, deux ouvrages d'initiation :

AUZEL, Dominique. *Le Cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1995, 63 p. [Petit livre très abordable (cinq dollars dans la plupart des librairies) où sont décrites brièvement les grandes étapes de l'histoire du cinéma; largement illustré; certains extraits, suffisamment accessibles, peuvent être lus par l'élève. (*)]

PINEL, Vincent. *Les Métiers du cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, 1996, 63 p. [Ouvrage de la même collection que le précédent, portant sur les multiples métiers nécessaires à la création d'un film, présentés dans l'ordre habituel de la production. Bref, il s'agit de la petite histoire de tous les films; l'ouvrage est accessible à tous et à toutes. (*)]

Puis, trois ouvrages comme source d'inspiration pour l'enseignant ou l'enseignante :

BERGALA, Alain. *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1978, 150 p. [Derrière ce titre se cache un petit livre à l'attention des professeurs de lycées; la dernière partie offre des exemples exceptionnels d'enseignement d'une notion aussi riche que le montage à partir de séquences photographiques. (*)]

DALMAIS, Hervé. *Cinéma à l'école, école du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1988, 109 p. [À travers une série de films, différentes notions esthétiques, très brièvement décrites, sont analysées et expliquées de manière simple et accessible. (*)]

LEVER, Yves. *L'Analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, 163 p. [Écrit par un professeur au cégep d'Ahuntsic, cet ouvrage, rempli d'exemples éloquents et d'explications claires, est un outil efficace pour l'enseignement de l'analyse filmique dans ses dimensions esthétique, sociologique, historique, etc.; on y trouve aussi une série de questions, à la fin de chaque chapitre. (*)]

Finalement, quatre ouvrages plus spécialisés :

AUMONT, Jacques et autres. *Esthétique du film*, Paris, Nathan-Université, 1994, 238 p. [Ouvrage de référence pour l'analyse filmique, où chaque notion d'esthétique (le plan, le montage, le réalisme, etc.) est définie avec nuance. (**)]

AUMONT, Jacques et Michel MARIE. *L'analyse des films*, Paris, Nathan-Université, 1989, 231 p. [Précis d'analyse filmique, où chaque mode d'analyse (historique, esthétique, etc.) est commenté et vérifié par plusieurs exemples. (**)]

CHION, Michel. *L'audio-vision*, Paris, Nathan-Université, 1990, 186 p. [Seul ouvrage consacré à l'analyse du son au cinéma, qui demeure accessible à des personnes non-initiées et qui s'appuie sur un grand nombre d'exemples tirés des films les plus divers. (**)]

LEUTRAT, Jean-Louis. *Le cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan-Université, 1992, 128 p. [Ouvrage éclairé, qui ne cesse de lier avec intelligence le cinéma et les films à la société, à la science, à l'histoire, etc. Contrepoint stimulant aux habituelles histoires technique et stylistique du cinéma. (**)]

À tous ces livres s'ajoutent deux ouvrages de référence :

PASSEK, Jean-Loup. *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, 888 p.

SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1972, 727 p.

ANNEXES

Annexe 1 – Horaire de tournage

Jour de tournage	Date	Tournage de jour ou de nuit	Localisation	Plans n°	Comédiens, comédiennes, figurants, figurantes							

Annexe 2 – Rapport de scripte

Plan n° _____ Scène _____ Jour de tournage _____

Date _____ Heure _____ Jour _____ Nuit _____

Intérieur _____ Extérieur _____ Température _____

Modèle de caméra _____ Ouverture _____ Focale _____ Distance _____

Bobine ou cassette n° _____ Commentaires _____

Modèle du magnétophone _____ Bobine son (son synchro) n° _____

Identification des sons libres _____ Bobine son (son libre) n° _____

_____

Modifications aux dialogues _____

_____

_____

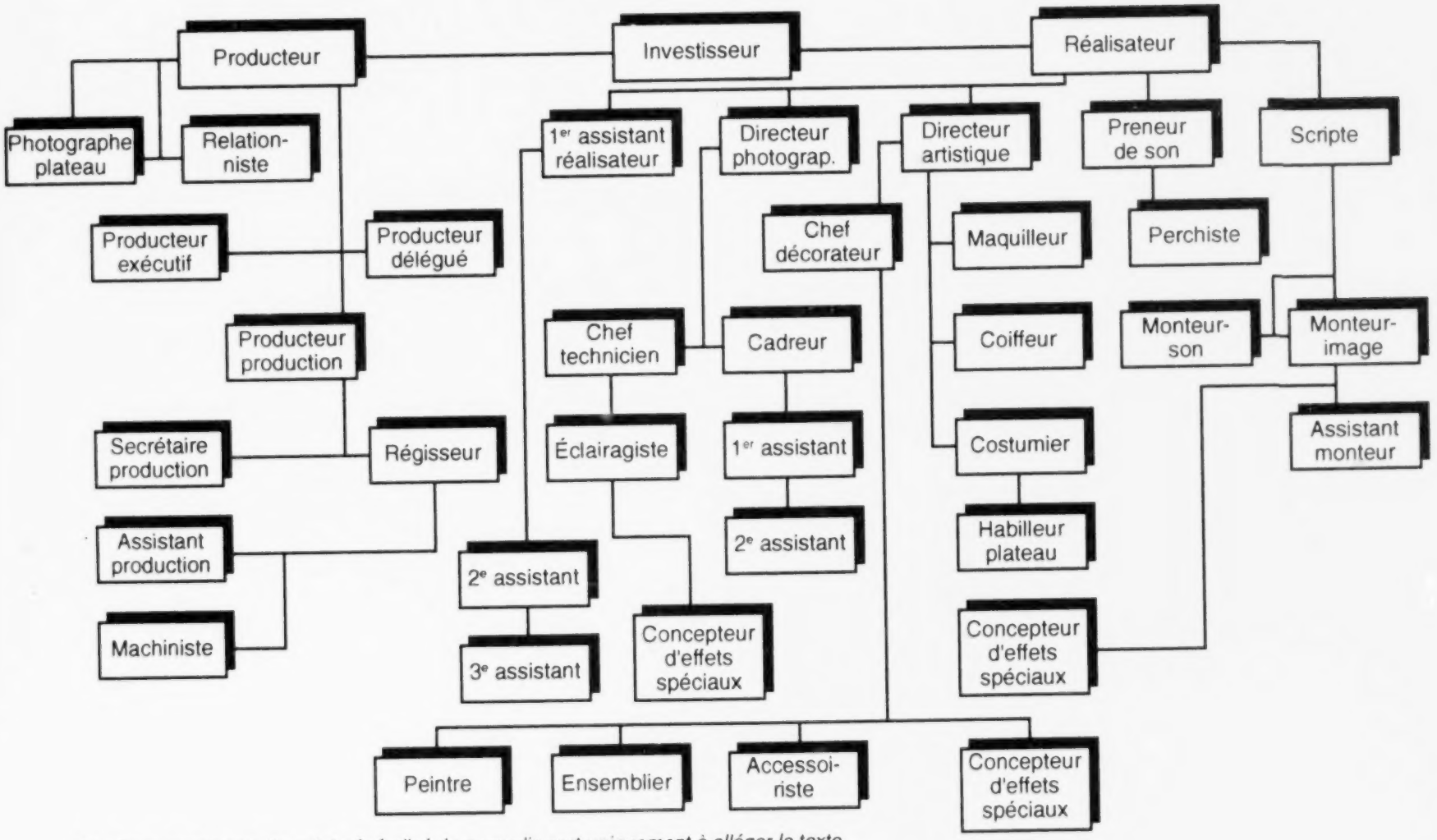
_____

Prise n°	Début	Fin	Cumul.	Observations

Modification du croquis du plan

Modification de l'emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Annexe 3 – Tableau synoptique des métiers du cinéma[1]



(1) Dans ce tableau, l'emploi généralisé du masculin sert uniquement à alléger le texte.

Éducation
Québec

POUVOIR INTIME

de

Yves Simoneau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

POUVOIR INTIME

de YVES SIMONEAU

Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications

Réimpression, août 2001- 01-00432

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0491

ISBN 2 - 550 - 32086-7

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Pouvoir intime* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'accompagnement, écrit par le professeur Jacques Piette, de l'Université de Sherbrooke.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin d'assurer un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : *Avant de présenter le film aux élèves, vous devez vous assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.*

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

RECHERCHE, CONCEPTION ET RÉDACTION

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Cromp
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

MEMBRES DU COMITÉ DE CONCERTATION SUR L'ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Caroussel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM 1

1 Présentation du film 1

1.1 La fiche signalétique du film 1

1.2 Le résumé du film 1

1.3 Les artisans et les artisanes du film 1

2 Les genres cinématographiques 3

2.1 Qu'est-ce qu'un genre ? 3

2.2 Le film noir 4

2.2.1 Les débuts du film noir 4

2.2.2 Les sources du film noir 5

2.3 Les caractéristiques du film noir 5

2.3.1 La présence du crime 5

2.3.2 Le point de vue des personnes criminelles 6

2.3.3 Le «flic corrompu», le «voyou sympathique» 6

2.3.4 Le détective privé 6

2.3.5 L'identification au criminel 6

2.3.6 Les rapports instables entre criminels 6

2.3.7 Le caractère ambivalent des personnages 7

2.3.8 Le crime mécanique 7

2.3.9 Le déroulement insolite de l'action 7

2.4 Le film noir et *Pouvoir intime* 8

2.5 Le film de suspense (*thriller*) 10

2.6 Les caractéristiques du suspense 10

2.6.1 La relation avec d'autres genres 10

2.6.2 Les grands thèmes humains 11

2.6.3 Les moments de tension extrême 11

2.6.4 Des objets à valeur symbolique 11

2.6.5 Des espaces ou des lieux qui provoquent la peur 12

2.6.6 Le changement de l'état psychologique 12

2.6.7 Quatre types d'épisodes 12

2.6.8 Six catégories de films 12

2.7 Le film de suspense et *Pouvoir intime* 13

3 Le film et son public 14

3.1 La promotion et la distribution du film 14

3.2 L'accueil fait au film 15

ENCADRÉ 1 : LE SCÉNARIO 17

4 Exercices 21

4.1 Le scénario d'un film noir 21

4.2 Surprise ou suspense 21

DEUXIÈME PARTIE : LE VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM 23

1 Premier exercice : *Pouvoir intime* et les genres 23

2 Deuxième exercice : le découpage technique 23

ENCADRÉ 2 : LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE 25

TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM 27

1 Mise en commun des perceptions des élèves 27

2 La thématique du film 27

BIBLIOGRAPHIE 29

ANNEXE 1 : Scénario de *Pouvoir intime* (scène 1) 31

ANNEXE 2 : Découpage technique de la première scène de *Pouvoir intime* 33

ANNEXE 3 : Tableau synoptique et comparatif des caractéristiques du film noir et du film de suspense 41

ANNEXE 4 : Fiche vierge de découpage technique à photocopier pour l'exercice proposé aux élèves 43

PREMIÈRE PARTIE
PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 Présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	*Pouvoir intime*
Pays de production :	Québec
Année de production :	1986
Réalisation :	Yves Simoneau
Scénario :	Yves Simoneau et Pierre Curzi
Images :	Guy Dufaux
Son :	Michel Charron
Montage :	André Corriveau
Production :	Claude Bonin et Roger Frappier
Actrices et acteurs principaux :	Jacques Godin, Marie Tifo, Pierre Curzi, Robert Gravel, Jean-Louis Millette, Yvan Ponton, Éric Brisebois

1.2 Le résumé du film

Engagée par un directeur de police sous les ordres d'un haut fonctionnaire du ministère de la Justice, une petite bande de criminels est chargée de voler un camion blindé et de récupérer un sac contenant des renseignements compromettants. Malgré la complicité d'un agent de sécurité, le coup tourne mal et les criminels éprouvent une série de difficultés. Par ailleurs, des événements incontrôlables obligent le haut fonctionnaire à révéler ses réelles motivations. Le petit vol sans histoire, qui devait mener la bande à une liberté facilement acquise, devient une descente aux enfers.

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Yves Simoneau : réalisateur et scénariste né à Québec en 1956. Il débute dès l'âge de 17 ans comme aide-cadreur à Radio-Canada. Il devient rapidement cadreur et, parallèlement, obtient un certificat en

études cinématographiques à l'Université Laval. À ses débuts comme réalisateur, il tourne de courts documentaires avant de réaliser en 1981 *Dernier voyage*, son premier court métrage de fiction, lequel s'inscrit déjà dans la tradition des films de suspense. Puis, il réalise en 1982 son premier long métrage de fiction, un autre suspense intitulé *Les yeux rouges ou les vérités accidentelles*. Mais c'est en 1983, avec le docufiction *Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il à la BD?* (Génie du meilleur documentaire) que sa carrière démarre vraiment. L'année suivante, il séjourne en tant qu'artiste en résidence au studio du Québec à New York. Il en profite pour voir et étudier un nombre important de films noirs américains. C'est durant cette période qu'il écrit, en collaboration avec Pierre Curzi, *Pouvoir intime*. Yves Simoneau va ensuite réaliser deux films de fiction (*Les fous de Bassan* et *Dans le ventre du dragon*) avant de poursuivre sa carrière au Canada anglais puis au États-Unis où il tourne deux téléfilms, *Memphis* (1991) et *Till Death Do Us Apart* (1992).

Pierre Curzi : acteur et scénariste né à Montréal en 1946. Il étudie d'abord le théâtre à l'École nationale de théâtre, dans la classe dissidente de 1969, avec notamment Paule Baillargon et Gilbert Sicotte. Il participe plus tard à l'aventure du Grand Cirque Ordinaire. Il fait ses débuts au cinéma dans un film de Jacques Leduc *On est loin du soleil* (1970), mais ce n'est qu'au début des années 80, avec *Les Plouffe* (Gilles Carle, 1981), qu'il sera révélé au grand public. C'est alors que s'ouvre une période prolifique pour lui. Il tourne plus de 15 films en moins de dix ans, passant des personnages d'hommes honnêtes, droits et bons vivants à ceux de petits cambrioleurs ou d'universitaire cinglant et désabusé dans *Le déclin de l'empire américain* (D. Arcand, 1986).

Jacques Godin : acteur né à Montréal en 1930. Il apprend son métier à l'école du théâtre du Nouveau monde avec Jean Gascon. À ses débuts, il se consacre à la création des pièces issues du théâtre contemporain, puis à des feuilletons télévisés et aux téléthéâtres de Radio-Canada (sa prestation dans *Des souris et des hommes* reste mémorable). Au cinéma, il incarne plus souvent un personnage viril et taciturne, dans *O.K....Laliberté* (M. Carrière, 1973) ou *Équinoxe* (A. Lamothe, 1986) par exemple, avant de verser dans la comédie (*Gaspard et Fils*, F. Labonté, 1988).

Marie Tifo : actrice née à Chicoutimi en 1949. Elle étudie le théâtre au Conservatoire d'art dramatique de Québec d'où elle sort en 1971 avec un Premier prix. Elle débute sa carrière au théâtre avant d'occuper une large place dans le cinéma québécois. C'est avec son rôle principal dans *Les bons débarras* (F. Mankiewicz, 1980) que son talent éclate au grand jour. Elle multiplie ensuite les présences remarquables dans *Lucien Brouillard*, *Les fous de Bassan*, *T'es belle Jeanne*, etc.

Robert Gravel (1944-1996) : comédien et dramaturge très actif dans le monde du théâtre québécois. Il fonde la Ligue nationale d'improvisation (LNI) et le Nouveau théâtre expérimental. Il travaille aussi à la télévision (dans le téléroman *L'héritage*, notamment) et au cinéma où, avec les années, il impose un mélange subtil de fragilité et de force dans un jeu qui ouvre les personnages à des dimensions inquiétantes. Sa grande générosité d'acteur et sa vitalité auront donné l'occasion à ses partenaires de jeu de se faire valoir au-delà de leurs limites et lui auront permis de gagner spontanément l'estime de ses collègues et du public. Tous ceux et celles qui l'ont vu gardent encore en mémoire ses improvisations d'une grande finesse, ses pièces de théâtre folles et gigantesques dans leur entreprise de saisir l'absurdité du monde, son personnage de garagiste un peu fêlé dans *Au clair de la lune* (A. Forcier, 1983) et son agent de sécurité pathétique dans *Pouvoir intime*.

2 Les genres cinématographiques

Pouvoir intime emprunte à plusieurs genres cinématographiques. Dans sa forme comme dans son contenu, il reprend et actualise des procédés et des figures propres à certains genres qui ont marqué l'histoire du cinéma : **le film noir et le film de suspense**. Le film d'Yves Simoneau ne présente pas de simples citations ou des copies intégrales, mais manifeste au contraire un point de vue singulier à la fois sur le film noir et le film de suspense et une vision personnelle de la société québécoise.

2.1 Qu'est-ce qu'un genre ?

- **Un genre cinématographique est déterminé par la récurrence et la combinaison de plusieurs éléments stylistiques et thématiques dans une série de films.**

  Ainsi, sur une période de temps plus ou moins longue, si un même type de décor (le Far West) est occupé par un même type de personnage (le cowboy) ayant le même type d'idéal (la conquête de l'Ouest) et faisant face au même type de difficultés (les attaques des indiens, les duels) alors qu'il est filmé souvent de la même manière (plan général du cowboy dans son décor), nous assistons alors à la constitution d'un genre (ici, le western).

- **L'ensemble des caractéristiques du genre forme un modèle qui s'impose et que les films ultérieurs essaient de respecter ou de transformer.**

  Au cours de cette période (souvent très courte) et à l'intérieur de cette série (qui tient souvent à quelques dizaines de films), se dégage un ensemble de caractéristiques qui forme un cadre de référence à partir duquel seront comparés ultérieurement d'autres films ayant des parentés stylistiques et thématiques. Ainsi, entre les films de western du cinéaste américain John Ford, lequel a beaucoup contribué à la définition du genre, et le film récent *Il danse avec les loups*, s'établit des comparaisons subtiles permettant d'évaluer en quoi ce film respecte ou non les lois du genres. Chaque film qui vient après un âge d'or du genre et lui emprunte certains éléments se voit de la sorte qualifié et jugé, mais surtout interprété.

- **Avec le temps, un genre devient un outil de compréhension pour le spectateur ou la spectatrice. Devant un film de genre, il est possible d'anticiper certains types d'actions, certains types de personnages, etc.**

  Le genre est un outil d'interprétation essentiel. En visionnant le film *Il danse avec les loups*, on tire un plaisir certain au jeu des comparaisons et des écarts qui peuvent être vérifiés; ces comparaisons et ces écarts ne sont pas simplement ludiques, elles ont un sens : contrairement à ce qui était suggéré dans les premiers films de western, dans *Il danse avec les loups*, la culture amérindienne n'est plus dangereuse ou jugée inférieure, mais c'est plutôt la civilisation occidentale qui apparaît inhumaine. Cette différence réorganise tout le scénario habituel du western.

2.2 Le film noir

2.2.1 Les débuts du film noir

Le film noir est apparu en 1941. Les historiens du cinéma attribuent au film *Le faucon maltais* (The Maltese Falcon) de John Huston le mérite d'avoir inauguré le genre. À proprement parler, le développement et la consolidation systématiques des caractéristiques génériques n'auront duré que sept ans, de 1941 à 1948. Durant cette période, les plus grands films noirs américains, qui aujourd'hui encore servent de modèles, seront réalisés : *Adieu ma belle* (Murder my Sweet, 1944) d'Edward Dmytryk, *La dame du lac* (The Lady in the Lake, 1946) de Robert

Montgomery, *Gilda* (1946) de Charles Vidor, *Le grand sommeil* (The Big Sleep, 1946) de Howard Hawks et *La dame de Shanghai* (The Lady of Shanghai, 1947) d'Orson Welles.

2.2.2 Les sources du film noir

- Durant les années 40, le film noir tire ses origines surtout du **roman policier** noir américain que la plupart des réalisateurs adaptent au cinéma.
- Les réalisateurs s'inspirent aussi, dans l'écriture de leur scénario, des **découvertes de la psychanalyse et de la psychiatrie** qui ont à cette époque une large diffusion dans les journaux et à la radio (quelques grands psychopathes et certaines découvertes sur l'inconscient vont inspirer plusieurs histoires).
- Le film noir est aussi lié au **contexte social** dans lequel il prend place : la corruption policière fréquente, les groupes fortement criminalisés, la mafia puissante et les crimes les plus violents liés à la drogue ou à la prostitution sont des éléments qui occupent alors la une des journaux et qui vont nourrir une série d'histoires.
- Finalement, d'un point de vue plus formel, le mouvement de **l'expressionnisme allemand**, notamment le film *Le cabinet du docteur Caligari* (Robert Weine, 1919), avec ses contrastes aiguisés entre des noirs profonds et des lumières éclatantes, ses brouillards et ses atmosphères glauques, va influencer l'aspect esthétique des films noirs.

2.3 Les caractéristiques du film noir[1]

Le film noir possède neuf caractéristiques principales.

2.3.1 La présence du crime

La présence systématique du crime est la caractéristique la plus constante du film noir. Le chantage, la délation, le vol, le trafic de la drogue et la prostitution rythment le scénario au bout duquel se trouve inévitablement la mort. «La mort émerge toujours au terme d'un voyage sinueux[2].»

---

1. Pour un tableau synoptique de ces caractéristiques, voir l'annexe 3.
2. Raymond BORDE et Étienne CHAUMETON. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 16.

2.3.2 Le point de vue des personnes criminelles

Si, dans le film policier conventionnel, on suit le déroulement du crime à distance, du point de vue des forces policières, dans le film noir, on se situe à l'intérieur en adoptant le point de vue des personnes criminelles. Cela permet, d'une part, de décrire souvent avec complaisance le milieu criminel et d'autre part, de suivre de plus près l'évolution psychologique des personnages au fil de l'action de plus en plus tendue. On peut aussi, par la mise en scène, situer l'action au coeur de quartiers sordides, d'entrepôts désaffectés, de maisons abandonnées à la périphérie de la ville, etc.

2.3.3 Le «flic corrompu», le «voyou sympathique»

Dans le film policier conventionnel, on décrit toujours les policiers et les policières comme des personnes droites, courageuses et incorruptibles, tandis qu'on dépeint les personnes criminelles comme étant sans pitié, inhumaines et crapuleuses. Rien de tel dans le film noir, les policières et les policiers sont souvent corrompus et coincés dans les rouages du crime alors que les personnes délinquantes elles-mêmes sont plutôt sympathiques.

2.3.4 Le détective privé

À mi-chemin entre la force policière et la personne criminelle, on met souvent en scène dans le film noir la personne détective privée qui, sans être malhonnête, est souvent sans scrupule alors qu'elle mène son enquête d'un air désabusé.

2.3.5 L'identification au criminel

Si, à la fin du film noir, les coupables sont punis, l'action est menée de telle sorte qu'à certains moments les spectatrices ou les spectateurs sont tentés de s'identifier aux personnages criminels, à leurs allures sympathiques et à leurs motivations temporairement nobles.

2.3.6 Les rapports instables entre criminels

La mise en scène révèle toujours l'instabilité des rapports entre les individus au sein des groupes criminalisés où le chantage, les luttes de pouvoir et la domination physique ou psychologique vont souvent servir de déclencheurs à l'action.

2.3.7 Le caractère ambivalent des personnages

Chaque personnage est aussi ambivalent : son caractère n'est pas stable, il commet souvent des actes imprévisibles et ses émotions le submergent souvent malgré son apparente insensibilité. **Les gangsters** tout d'une pièce ont disparu, ils **sont maintenant angéliques ou névrosés**, mégalomanes ou tarés. De même, **la victime est toujours à demi suspecte** dans la mesure où elle entretient des liens avec la pègre ou avec l'assassin. **Le héros**, quant à lui (le détective, par exemple), **n'est pas invulnérable et parfait**, il est souvent une victime sans gloire qui subit d'effrayants passages à tabac. Plutôt masochiste, il est l'artisan de ses propres ennuis, et s'il mène une enquête, c'est moins par souci de justice que par curiosité morbide. Finalement, **le personnage féminin joue souvent le rôle de la «femme fatale»**. Vengeresse et criminelle, désinvolte et traquée, elle est souvent victime de ses propres pièges. Côtoyant le crime, elle est aussi dure que son milieu, aussi experte dans le chantage que dans le maniement des armes. Ce personnage est souvent responsable, dans le film noir, d'une érotisation de la violence.

2.3.8 Le crime mécanique

Dans le film noir, on propose un traitement particulier de la violence. Il ne s'agit jamais d'une lutte à armes égales au nom d'une idéologie ou d'une croyance, mais d'un simple règlement de comptes, d'un passage à tabac ou d'une froide exécution par vengeance ou goût de l'argent. Le crime lui-même devient mécanique et professionnel, accompli sans colère et sans haine.

2.3.9 Le déroulement insolite de l'action

Le film noir se caractérise finalement par le déroulement insolite de l'action. L'insolite est ici inséparable de l'incertitude des mobiles : les raisons et les désirs qui motivent les personnages restent toujours obscurs et débouchent sur des gestes imprévisibles qui peu à peu, en se multipliant, rendent l'histoire mystérieuse et étrange. Les spectateurs et les spectatrices sont par conséquent désorientés et vont de surprise en surprise, de cruauté en cruauté jusqu'au dénouement final.

2.4 Le film noir et *Pouvoir intime* [3]

Exception faite du personnage de détective privé, *Pouvoir intime* possède la plupart des caractéristiques du film noir :

- **Le film repose sur l'accomplissement d'un crime** (le vol d'un camion contenant de l'argent et un sac de renseignements compromettants sur un haut fonctionnaire du ministère de la Justice), qui, à un moment difficile et inattendu, entraîne la mort de la presque totalité des personnages poussés dans leurs derniers retranchements.
- De toute évidence, **nous suivons ici le déroulement du crime du point de vue des criminels**. Durant tout le film, le spectateur ou la spectatrice suit pas à pas leurs actions courageuses comme leurs doutes et leurs peurs. Il ou elle apprend ainsi à connaître ces personnages, à partager leur solitude dans le crime et leur désir de fuir vers un monde meilleur éloigné de cette vie criminelle que des circonstances incontrôlables leur ont imposée. Les criminels affichent ainsi une personnalité sympathique à laquelle le spectateur ou la spectatrice s'identifie. Par exemple, le spectateur ou la spectatrice accompagne les personnages dans le huis clos d'un hangar isolé où, durant une seule nuit, il ou elle partage cette descente aux enfers.
- **Dans *Pouvoir intime*, les représentants de la loi sont non seulement inquiétants, mais ils sont à l'origine du crime!** Le haut fonctionnaire du ministère de la Justice ainsi que le directeur de police n'ont plus aucun scrupule à agir dans un but criminel : ils n'hésitent ni devant la loi ni devant les hommes, la pitié et le remord leur étant étrangers.

  Au contraire, les criminels sont animés de sentiments louables : ils regrettent la tuerie et veulent épargner le dernier survivant enfermé; le suicide devient chez eux un moyen d'éteindre les remords et le regret (le père se suicide à la mort de son fils); ils sont prêts à mourir (à l'arrivée suspecte d'une voiture, l'un d'eux sacrifie sa vie pour permettre la fuite des autres).
- **Ici, il n'y a aucun détective pour résoudre le crime et surprendre les criminels.** Il n'y a pas non plus de victime persécutée faisant appel à ce même détective. Au contraire, les criminels deviennent les victimes de leurs propres machinations : l'agent de sécurité complice qui faillit à sa tâche est accidentellement tué par ses comparses, le chef de la bande provoque la mort de son fils avant de se

3. Il n'est pas nécessaire de donner immédiatement cette information aux élèves puisqu'ils ou elles n'ont pas encore vu le film *Pouvoir intime*. Elle servira davantage au moment du visionnement critique du film.

tuer lui-même, etc. Plus encore, le directeur de police découvre (à la manière d'un détective privé dont il affiche le stoïcisme désabusé caractéristique des films noirs), des renseignements au sujet du haut fonctionnaire, qu'il n'utilise pas pour provoquer une arrestation, mais, en utilisant le chantage, pour assurer sa position et son pouvoir dans ce coup monté qui lui échappe de plus en plus.

Yves Simoneau a ici déplacé certains traits du film noir. Il a de la sorte accentué la corruption de la société laissée sans défense et sans morale devant le crime (dans ce film, aucun policier ni aucun représentant de la loi n'est intègre) et mis en évidence l'irresponsabilité du crime commis sans autre objectif que la fuite individuelle (à l'opposé, le film *Le Parrain*, tourné à la même époque, décrit un milieu criminel attaché à construire un empire).

- Par de légers détails, tenant essentiellement à la relation privilégiée entre certains personnages, ***Pouvoir intime*, à la manière des films noirs, favorise l'identification des spectateurs et des spectatrices aux personnages criminels.** La relation entre le père et son fils (une relation brève, où on essaie de réparer un passé douloureux) comme la relation entre le personnage de Pierre Curzi et celui de Marie Tifo (une relation amoureuse tenue sous silence mais qui se révèle peu à peu durant le récit) construisent des îlots de tendresse et d'affectivité, au milieu de la tension destructrice, qui rendent les personnages sympathiques. L'acte criminel apparaît alors comme un écart de comportement plutôt qu'un grave délit, plus encore (à mesure que l'action avance et que le crime se retourne contre les criminels) comme une fatalité injuste à leur endroit.
- **L'instabilité des rapports entre les personnages est franchement marquée dans la relation tendue qui existe entre le haut fonctionnaire et le directeur de police.** Reprenant cette caractéristique du film noir, *Pouvoir intime* décrit ainsi avec dureté les dominations impitoyables des milieux corrompus du pouvoir (dans *Pouvoir intime*, les milieux politiques prennent ainsi des allures de groupes criminalisés).
- **L'ambivalence propre aux personnages des films noirs est, dans *Pouvoir intime*, clairement décrite dans l'opposition entre les deux personnages suivants : l'agent de sécurité enfermé dans le camion et le chef de la bande. Tous les deux vont subir une modification de leur personnalité au cours du récit.** Si l'agent de sécurité se montre au début un homme plutôt insouciant, terne et sans profondeur, il devient par la suite redoutable, ingénieux et courageux. D'autre part, le chef de bande, d'abord solide, intraitable et insensible, devient à la fin (tandis que le crime lui échappe et que son fils se meurt) vulnérable, brisé et effondré de douleur.

- **La violence sans idéologie ou sans cause à défendre, voilà sans doute l'une des caractéristiques du film noir les plus respectées par *Pouvoir intime*.** Ici, mettre la main sur une somme considérable d'argent ou sur des renseignements dangereux, dans l'unique but de fuir son passé devenu insupportable, est l'unique moteur de l'action. Le crime n'est commis ni pour une raison politique ou sociale, ni par vengence ou par colère; il s'agit simplement de réparer une faute ou des erreurs passées de manière rapide par l'acquisition d'argent (ce qui suggère une certaine dimension idéologique).
- **Finalement, *Pouvoir intime* s'attache à respecter le caractère insolite du film noir par une série de rebondissements et par une mécanique implacable du récit** (rien de ce qui a été prévu ne s'accomplira) qui entraînent tous les protagonistes dans des univers affectifs, psychologiques et physiques dont ils ne sont pas maîtres. Ainsi, tous et toutes se trouvent pris au piège d'une histoire incontrôlable, et auquel s'ajoute l'aspect sordide des lieux (hangar empli d'objets hétéroclites et plongé dans l'ombre) et les motivations obscures du crime : le haut fonctionnaire, qui cache longtemps les raisons réelles de ce coup monté, avoue finalement entraîner à la mort des comparses pour des raisons strictement personnelles.

2.5 Le film de suspense (*thriller*)

Le film de suspense voit le jour à la même époque que le film noir et trouve son réalisateur principal en la personne d'Alfred Hitchcock. Dès 1940, avec *Rebecca*, il installe un genre qu'il ne cessera d'explorer par la suite : *Soupçons* (Suspicion, 1941), *La corde* (The Rope, 1948), *Les amants du Capricorne* (Under Capricorn, 1949), *L'inconnu du Nord-Express* (Strangers on a Train, 1951), etc.

2.6 Les caractéristiques du suspense[4]

Le film de suspense possède huit caractéristiques principales.

2.6.1 La relation avec d'autres genres

Le film de suspense a des relations avec d'autres genres : le film d'horreur, le film d'espionnage, le film noir. À chacun d'eux, il emprunte des formes ou des thèmes (des événements

4. Pour un tableau synoptique de ces caractéristiques, voir l'annexe 3.

surnaturels et terrifiants comme moteur du récit, la tension de l'attente amplifiée par le danger et l'inconnu, le crime crapuleux ou insoluble qui hante l'assassin, la victime ou le témoin, etc.). Le film de suspense est donc hybride et instable. En pratique, tous les films peuvent contenir des moments de suspense sans pour autant faire reposer toute l'histoire sur ce procédé. Un film de suspense proprement dit sera donc animé d'une tension constante qui ne trouve sa résolution qu'à la fin.

2.6.2 Les grands thèmes humains

Bien qu'il soit un genre «populaire», le film de suspense met en scène de grands thèmes humains : le bien contre le mal, la vie contre la mort, le courage devant la peur. Il place ainsi, sans compromis ni dilution de l'action, les personnages principaux devant des situations extrêmes.

2.6.3 Les moments de tension extrême

Le suspense construit des moments d'extrême tension, de frissons insupportables d'abord sur le plan physique (violence, dangers réels, acrobaties audacieuses pour sauver sa vie, etc.), puis sur le plan psychologique (expériences de tension, d'attente sous la terreur, d'émotions fortes, etc.), et finalement sur le plan narratif (la manière de raconter l'histoire fait en sorte qu'une tension s'installe, qu'un mystère s'établit, qu'un danger guette à tout moment).

2.6.4 Des objets à valeur symbolique

Les objets utilisés par les personnages durant le récit n'ont plus un simple aspect utilitaire, ils prennent une valeur symbolique : ils sont liés soit à l'état d'un personnage, soit à un événement attendu, ou à la thématique du film (un verre de lait empoisonné crée une attente angoissée, une peinture accrochée à un mur nous signale l'état psychologique d'un personnage, des ballons qui s'envolent à la fin d'une séquence signifient tout à coup l'évasion et la fuite d'une situation dangereuse).

2.6.5 Des espaces ou des lieux qui provoquent la peur

Les espaces vides et énigmatiques ou encore des lieux labyrinthiques et refermés provoquent souvent la peur chez un personnage et ajoutent à l'action dans laquelle il est engagé (un ascenseur soudainement en panne provoque la panique, un champ vide souligne la solitude soudaine d'un rescapé d'une aventure meurtrière, etc.).

2.6.6 Le changement de l'état psychologique

Durant un film de suspense, le personnage principal éprouve toute une gamme d'émotions : d'une position où il est isolé dans la peur, il s'engage dans une série d'affrontements dangereux jusqu'à un finale lui permettant d'atteindre un équilibre mental supérieur à son état de départ (le personnage gagne en courage, ne serait-ce que par la maîtrise de ses peurs).

2.6.7 Quatre types d'épisodes

Un film de suspense fait alterner quatre types d'épisodes tout au long de son déroulement : **1) un épisode de mise en place**, durant lequel on fournit des renseignements sur les personnages, leurs motivations et les enjeux de leurs actions; **2) un épisode de mise en question**, durant lequel le personnage principal est placé devant des difficultés, des énigmes ou des dangers; **3) un épisode de suspension**, durant lequel sont maintenus et quelquefois accentués les énigmes, les difficultés et les dangers auxquels fait face le personnage principal; finalement **4) un épisode de résolution** durant lequel le spectateur et la spectatrice autant que le personnage principal reçoivent des réponses à leurs questions, alors que les obstacles disparaissent, les innocents sont sauvés et les coupables condamnés.

2.6.8 Six catégories de films

Finalement, on peut classer les films de suspense en six catégories : **1) les passions meurtrières** (le crime est motivé par une passion amoureuse [*Fatal Attraction* de Lynch]); **2) le suspense politique** (l'assassinat d'une figure politique ou la révélation du caractère vil des milieux politiques [*Missing*, de Costa-Gavras]); **3) le suspense de l'identité volée** (le protagoniste principal, qui cherche à refaire sa vie, vole l'identité d'un autre après l'avoir

tué [*Profession reporter*, d'Antonioni]); **4) le suspense «psychotraumatique»** (une victime d'effets psychiques dérangeants ou traumatiques est conduite à l'assassinat [*Spellbound*, d'Hitchcock]); **5) le suspense de confrontation morale** (affrontement entre un personnage représentant le Bien et un autre représentant le Mal [*Blue Velvet*, de David Lynch]); **6) l'innocent en fuite** (un innocent personnage est pris dans une intrigue et devient la victime d'une persécution [*After Hours*, de Scorcese]).

2.7 Le film de suspense et *Pouvoir intime* [5]

Bien que *Pouvoir intime* ne possède pas toutes les caractéristiques du film de suspense, on y observe certains procédés efficaces :

- Si, dans ce film, on ne fait appel à aucun événement surnaturel qui le rapprocherait du film d'horreur, **on installe par contre une atmosphère tendue à l'intérieur d'un huis clos** : par une série de retards dans les événements et d'erreurs commises par certains protagonistes, on accorde un poids à chaque seconde dans ce combat inégal contre le temps, la capture et la mort.
- **Le personnage de l'agent de sécurité enfermé dans le camion représente à lui seul ce combat douloureux entre le courage et la peur.** De cet affrontement entre deux aspects d'un même personnage se dégage à la fois toute une série de péripéties (la fusillade, l'attente de la noyade, l'implication du serveur amoureux de l'agent dans le dénouement de l'impasse, etc.) et toute une dimension sociale (l'agent homosexuel défie alors tous les préjugés attribués à son orientation sexuelle).
- **Toutes les tensions sont présentes dans *Pouvoir intime* : les tensions physiques**, dans le combat contre la noyade, **les tensions psychologiques**, dans l'attente et l'obstination lors du bracage du camion, **les tensions narratives**, dans un récit qui ne cesse de multiplier les embûches, les difficultés inattendues et les affrontements entre les personnages.
- **Deux objets jouent un rôle symbolique dans l'histoire : le couteau** que l'agent offre à son amant et **le pistolet** que le personnage de Pierre Curzi offre à celui de Marie Tifo. Ces deux objets deviennent des gages d'amitié et les fétiches d'une relation menacée ou sans avenir.

---

5. Il n'est pas nécessaire de donner immédiatement cette information aux élèves puisqu'ils ou elles n'ont pas encore vu le film *Pouvoir intime*. Elle servira davantage au moment du visionnement critique du film.

- **Le lieu le plus significatif d'un point de vue dramatique est bien sûr l'intérieur du camion blindé.** Il représente l'espace de protection comme de transformation; c'est l'endroit convoité ou protégé par tous les personnages et le lieu d'affirmation du courage et de la résistance humaine. S'il est lieu d'enfermement pour l'agent, il est le lieu d'évasion pour les voleurs (il contient l'argent nécessaire à leur fuite).
- **Deux personnages se déplacent conformément à leur état psychologique : l'agent de sécurité et le chef de bande.** Devant les événements, l'un se découvre un courage qui touche à la folie et l'autre une tendresse refoulée pour son fils. Tous les deux procèdent ainsi d'une attitude de départ pour atteindre une nouvelle dimension psychologique qui, même si elle demeure enrichissante, leur sera fatale.
- ***Pouvoir intime* suit à la lettre le déroulement conventionnel du film de suspense** (cela explique sans doute une partie de son efficacité) : au début du film, on nous donne les renseignements nécessaires à la compréhension du récit (on campe les personnages, leurs relations, les enjeux de l'embuscade); puis survient l'attaque du camion blindé, alors que les premières difficultés surgissent (le complice se désiste, ses compagnons sont abattus); par la suite, et cela dès la première tentative d'ouverture du camion, les difficultés se multiplient malgré l'entêtement des bandits; finalement, avec le désabusement et la fatigue psychologique qui augmentent chez les personnages, le film arrive à son dénouement où les secrets sont révélés et les tensions dénouées dans la mort ou dans la fuite.
- **Dans *Pouvoir intime*, on résiste à une catégorisation stricte : on flirte avec le suspense politique par l'appartenance de certains personnages à ce milieu, mais on ne s'en tient pas à cette seule catégorie.** On met également en scène une confrontation morale où curieusement, par leur courage et leur résistance aux embûches, les bandits en viennent à incarner le Bien devant le Mal que représentent leurs supérieurs sans scrupules (le haut fonctionnaire et le directeur de police).

3 Le film et son public

3.1 La promotion et la distribution du film

Pouvoir intime était destiné au circuit des salles commerciales; il n'était pas limité à la diffusion restreinte des salles de répertoire. Le film se trouvait ainsi en concurrence directe avec des films étrangers projetés dans les salles commerciales du Québec, notamment le film français *Hold-up* (tourné dans les rues de Montréal) dans lequel jouait la grande vedette du cinéma français, Jean-Paul Belmondo. La sortie de *Pouvoir intime* en salles a donc été précédée d'une stratégie promotionnelle importante : une campagne publicitaire ainsi que des entrevues du réalisateur et des dossiers sur les acteurs et les actrices, qui ont été publiés dans les journaux et les périodiques de l'époque (voir la bibliographie à la fin du présent cahier).

3.2 L'accueil fait au film

Le succès au *box office* témoigne du très bon accueil que *Pouvoir intime* a reçu. De manière unanime, la critique a fait l'éloge du film de Yves Simoneau :

«*Pouvoir intime* est un coup réussi. On peut parler d'un tour de force» (Luc Perreault, *La Presse*).

«[...] un thriller classique» (Francine Laurendeau, *Le Devoir*).

«Du vrai cinéma, un plaisir musical, visuel, prenant du début à la fin et même plus [...]» (Geneviève Smith, *Journal de Montréal*).

«Un bel exercice de style dans le plus pur respect du genre» (Nathalie Pétrowski, *Le Devoir*).

L'ENCADRÉ 1
(LE SCÉNARIO)

Le scénario est avant tout un texte qui raconte l'histoire du film : il présente le déroulement de l'action de manière organisée, il décrit synthétiquement les lieux et les personnages et contient tous les dialogues du film. Mais ce texte est l'aboutissement d'une activité d'écriture, la scénarisation, qui comporte deux étapes qu'il faut d'abord succintement décrire pour mieux saisir la portée du scénario sur l'ensemble de la production d'un film.

1 La scénarisation

L'écriture du scénario s'effectue en deux étapes.

1.1 Le travail debout

Selon l'expression du scénariste français Jean-Loup Dabadie, la première étape de scénarisation est un «travail debout» : une phase de gestation et de construction de l'histoire où celle-ci prend forme et se développe. À cette étape, on élabore les grandes lignes de la structure dramatique et on crée les personnages et leurs motivations. Ici, il s'agit moins de s'asseoir et d'écrire que de découvrir sur le terrain des éléments susceptibles d'enrichir l'imagination après un minimum d'organisation. Ce travail debout passe par des phases obligées :

1.1.1 L'idée

Au commencement, il y a l'idée (le germe ou le point de départ) qui donnera le coup d'envoi et la matière à l'histoire. Une idée peut être de tout ordre : anecdote vécue, aventure personnelle, fait divers, observation sur le terrain, thèse ou position idéologique, etc.

1.1.2 Le synopsis

Cette idée, qui très tôt ouvre sur une histoire, a besoin d'être communiquée pour en vérifier l'efficacité. C'est pourquoi le ou la scénariste va énoncer son idée en quelques phrases simples qui contiennent toujours un ou des personnages et une action. Par exemple, le premier énoncé du synopsis de *L'Odyssée* pourrait se résumer à *Ulysse*

rentre à Ithaque, alors que celui du film *Citizen Kane* se résumerait à *Un journaliste enquête sur le passé de Kane*. Le synopsis contient toujours la volonté d'un personnage mise en action et qui entraîne une suite de faits, d'actes et de conséquences. Si une idée ne peut être développée dans un synopsis, cela souligne déjà sa minceur ou sa mauvaise formulation.

1.1.3 Le développement de l'histoire

En quelques pages, le ou la scénariste écrit un texte narratif qui précède et prépare l'écriture du scénario proprement dit. Sous la forme d'une nouvelle, il ou elle écrit son histoire. On y installe avec détails les personnages et l'action, la suite des événements et leurs conséquences. On met en place la structure narrative (le déploiement de l'action dans l'espace et dans le temps).

Phase d'ébulition d'idées et de sentiments autour du cadre dramatique, le développement de l'histoire permet d'ajouter de la chair à l'idée de départ. Chaque scénariste a sa méthode propre et ses trucs du métier pour provoquer l'imagination : «Certains conçoivent l'histoire linéairement et progressent par succession d'événements, d'autres commencent par la fin ou décrivent les situations au fur et à mesure qu'elles s'imposent à eux, sans se soucier de leur ordre (Truffaut esquissait les scènes sur des feuillets indépendants qu'il épinglait au mur [...]; Dabadie travaille aussi avec de grandes feuilles murales qu'il remplit au gré de l'inspiration en allant de l'une à l'autre, puis "après de longues semaines d'écriture en mouvement", il commence à décrire sur une grande feuille de papier à dessin qui part du plafond et arrive jusqu'à terre, une sorte d'ossature du sujet [...][6]». Peu importe la méthode, le résultat permet de visualiser les alternances entre les temps forts et les temps faibles, de permuter des scènes, d'en éliminer ou d'en ajouter, etc.

1.2 Le travail assis

La deuxième étape de la scénarisation, toujours selon l'expression de Dabadie, est un «travail assis» : c'est ici, à l'aide de toute la matière rassemblée dans les phases précédentes, que le ou

6. Jean-Paul TOROK. *Le scénario. Histoire, theorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 112.

la scénariste s'asseoit et écrit le scénario, lequel décrira le stade final du développement de l'histoire. C'est sous la forme d'un texte en dialogues qu'il se présente avant l'étape du découpage technique et celle de la réalisation. Outil de communication entre toutes les personnes qui travaillent à la production du film (réalisateur ou réalisatrice, producteur ou productrice, directeur ou directrice de la photographie, acteur ou actrice, etc.), il prend une forme conventionnelle (voir l'annexe 1). Contrairement aux étapes précédentes qui resteront des ébauches, le scénario se présente comme une description détaillée (mais synthétique) de l'action, du décor, des personnages et des accessoires, en plus de contenir la version définitive des dialogues.

2 Le scénario

L'écriture du scénario doit prendre en considération quatre aspects.

2.1 La segmentation

Le travail du ou de la scénariste consiste à fractionner l'histoire en événements significatifs qui s'enchaînent de manière logique et vraisemblable. Bien sûr, la durée de l'histoire peut rarement être égale à celle du récit (de la projection), c'est pourquoi, entre les événements, le ou la scénariste aménage des ellipses; il ou elle escamote le superflu et effectue des raccourcis et des sautes dans le temps.

Le scénario est fragmenté en **scènes** (une unité dramatique présentant une action continue et inscrite de manière précise dans le temps, qui se déroule dans un seul décor et met en jeu les mêmes personnages) assemblées les unes aux autres. Entre chaque scène, du temps peut s'être écoulé et des événements s'être produits que le ou la scénariste décide de ne pas relever pour des raisons dramatiques (rythme, suspense, clarté de l'ensemble, etc.).

Chaque scène contient des éléments précis : a) d'abord un intitulé, qui situe la scène en intérieur ou en extérieur; ensuite la situation du décor (chambre, rue, etc.); et finalement l'indication du moment où se situe l'action (matin, soir, nuit, etc.); b) chaque scène contient aussi une description des éléments importants du décor et de l'action des personnages; c) finalement, on précise le dialogue, chaque réplique étant clairement attribuée à l'un ou l'autre des personnages.

2.2 La narration

Dans sa manière de raconter, la ou le scénariste doit d'abord être clair et écrire dans un style précis, direct et économe (le scénario n'est pas une œuvre littéraire, mais un outil de communication). De plus, le scénario doit être uniquement descriptif. Les commentaires, les analyses et toute introspection dans l'univers mental des personnages doivent être bannis s'ils ne se traduisent pas visuellement. Le scénario ne doit contenir que la description des gestes, des comportements, des émotions visibles des personnages, en plus d'une description des lieux et des objets utiles au déroulement de l'histoire.

2.3 Le dialogue

Contrairement au dialogue de théâtre, le dialogue de cinéma n'est pas le moteur unique de l'action. Il est un des éléments qui font avancer l'histoire. C'est pourquoi, le dialogue au cinéma est davantage lié au corps et à l'action du personnage (et cela, dès l'étape du scénario). «On ne commence pas par écrire qu'un personnage dit : "Tu m'as beaucoup manqué". On écrira par exemple qu'il hésite, qu'il tend la main vers un paquet de cigarettes, qu'il sort une cigarette à demi, et il regarde un peu sa partenaire, et puis il tourne la tête en direction de la fenêtre, et alors il dit, ou plutôt il murmure comme pour lui-même : "Tu m'as beaucoup manqué". Le dialogue se trouve ainsi imbriqué dans l'action[7].»

2.4 Le point de vue

Un scénario est toujours une histoire racontée selon un certain point de vue : a) on peut raconter une histoire en privilégiant le point de vue d'un seul personnage (on ne racontera alors que les événements dont il a été témoin et ce qu'il a fait; b) on peut aussi décrire successivement les points de vue de plusieurs personnages d'une scène à l'autre ou à l'intérieur de la même scène (ainsi, il est possible de confronter des opinions et des perspectives différentes); c) finalement, on peut ne choisir aucun point de vue particulier et préférer une vision d'ensemble où il devient possible de fournir des renseignements sur tous les personnages et sur toutes les actions.

---

7. Jean-Paul TOROK. *Le scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 157.

4 Exercices

Pour permettre aux élèves de bien assimiler les notions présentées plus haut, nous proposons deux exercices à faire avant de visionner le film.

4.1 Le scénario d'un film noir

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice leur connaissance des caractéristiques propres au film noir.

Déroulement : à partir du même fait divers qui a inspiré Yves Simoneau dans l'écriture du film *Pouvoir intime*, les élèves, individuellement ou en groupe, sont invités à écrire le scénario d'une histoire (voir l'encadré 1) en 2 ou 3 pages, tout en respectant les caractéristiques du film noir.

Voici le fait divers tel que raconté par Yves Simoneau : «À Montréal, il y a eu un vol de camion blindé et quelqu'un était resté coincé à l'intérieur. Quand le camion a démarré, le gardien a réussi à sauter hors du véhicule. À cette époque, je me suis demandé ce que cela aurait donné si l'homme était resté dans le camion [...][8]».

4.2 Surprise ou suspense

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser, de manière créatrice, leur connaissance des caractéristiques propres au film de suspense.

Déroulement : à partir de la différence qu'Alfred Hitchcock établit entre la surprise et le suspense, les élèves sont invités à rédiger deux fois une même scène de leur cru ou alors dessiner [ou photographier] deux versions du canevas de scénario[9] (*storyboard*) de cette scène, une première fois en mettant l'accent sur la surprise, la seconde fois sur le suspense.

---

8. Léo BONNEVILLE. « Entretien avec Yves Simoneau », *Séquences*, Montréal, n° 124, 1986, p. 8.

9. Le canevas de scénario (*storyboard*) est simplement le découpage technique (dont on donne la définition complète à l'encadré 2) sous la forme d'une bande dessinée. Il se présente comme une suite d'images sans les précisions techniques exhaustives du découpage technique. Il est donc montré de manière plus agréable et plus visuelle; on permet au cinéaste d'imaginer d'une manière plus sensible et moins technique le film qu'il prépare.

Voici les propos que tenait Hitchcock sur la différence entre surprise et suspense :

François Truffaut : Je voudrais vous demander de préciser maintenant la différenciation qu'il faut faire entre suspense et surprise.

Alfred Hitchcock : La différence entre le suspense et la surprise est très simple, et j'en parle très souvent. Pourtant, il y a fréquemment une confusion, dans les films, entre ces deux notions. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure moins le quart - il y a une horloge dans le décor; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont à l'écran : «Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser». Dans le premier cas, on a offert au public 15 secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons 15 minutes de suspense. La conclusion de cela est qu'il faut informer le public chaque fois qu'on le peut, sauf quand la surprise est un *twist*, c'est-à-dire lorsque l'inattendu de la conclusion est le sel de l'anecdote[10].

10. François TRUFFAUT. *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 58.

DEUXIÈME PARTIE
LE VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *Pouvoir intime* et sur les genres cinématographiques auxquels il appartient, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices, le premier individuel et le second à faire en équipe, et qui ont respectivement pour but d'attirer l'attention des élèves sur un point particulier et de servir de point de départ dans les discussions que feront les élèves après le visionnement.

1 Premier exercice : *Pouvoir intime* et les genres

Décrire et expliquer comment le film *Pouvoir intime* reprend les caractéristiques propres au film noir et au film de suspense. Il importe ici que les élèves choisissent, avant le visionnement, une ou deux caractéristiques seulement du film noir ou de suspense afin d'éviter l'éparpillement et le survol trop sommaire. On rappelle ci-après quelques éléments correspondant à des caractéristiques conventionnelles du film noir et du film de suspense et qui peuvent faire l'objet d'analyse :

- la corruption des pouvoirs politiques et judiciaires;
- l'ambivalence du chef de la bande (Jacques Godin);
- le rôle et les qualités du personnage féminin (Marie Tifo);
- les tensions physique, psychologique et narrative vécues par la bande;
- l'évolution sur le plan psychologique vécue par l'agent de sécurité (Robert Gravel).

2 Deuxième exercice : le découpage technique

À la suite du visionnement, les élèves construisent en équipe le découpage technique (voir l'encadré 2) de la scène d'embuscade (dans le premier tiers du film *Pouvoir intime*, les voleurs prennent en embuscade un camion blindé) en l'imaginant à leur façon : bien qu'ils ou elles mettent en scène les mêmes personnages, les mêmes difficultés et les mêmes enjeux, les élèves organisent la bande-image à leur gré. Ils ou elles auront ensuite à comparer leur vision à celle d'Yves Simoneau (nombre de plans, échelle des plans, ordre des plans, choix des angles, etc.)[11].

---

11. Pour une définition complète de ces termes, voir le cahier d'introduction.

ENCADRÉ 2
(LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE)

Une fois le scénario terminé, le réalisateur ou la réalisatrice, l'assistant ou l'assistante à la réalisation et le directeur ou la directrice de la photographie commencent le travail de conception visuelle du film. Le scénario n'est encore qu'une forme écrite de l'histoire et il faut maintenant, à partir de ce texte, créer des images et les organiser ensemble.

Une fiche vierge de découpage technique est proposée à l'annexe 4.

1 Le découpage technique est la première mise en images du film. En suivant les indications inscrites au scénario, on détermine le nombre de plans qui composent chacune des scènes et ce que les plans contiennent; on établit aussi la durée, l'angle de prise de vue et les mouvements de caméra (s'il y a lieu) de chacun des plans. Finalement, on précise l'ordre à établir entre tous ces plans, ébauchant de la sorte une esquisse du montage final.

2 Le découpage technique contient aussi des renseignements sur la dimension sonore du film : on fait correspondre à chaque plan, les dialogues appropriés, les bruits d'ambiance nécessaires, la musique choisie, etc.

3 Finalement, le découpage technique est un outil de communication entre les différents responsables de la production d'un film. Il contient des renseignements nécessaires autant au ou à la scripte (dialogue, cadre, ordre des plans, etc.) qu'au directeur ou à la directrice de la photographie (cadre, mouvement de caméra, angle de prise de vue, etc.), ou à l'ingénieur ou l'ingénieure de son (son synchrone, dialogue, bruits, etc.).

Pour un exemple, voir à l'annexe 2 le découpage technique de la première scène de *Pouvoir intime*.

TROISIÈME PARTIE
RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite individuellement ou par équipe les élèves.

À l'occasion de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film, et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 Mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations qu'ils et elles ont faites dans les exercices proposés aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des scénarios et des synopsis (voir les exercices de la première partie) brièvement mis en scène ou illustrés;
- par la comparaison des différents découpages techniques avec le montage du film (voir les exercices de la deuxième partie).

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter sur la perception qu'ils ou elles ont des thématiques abordées dans le film. Les propos du réalisateur peuvent d'ailleurs servir de point de départ :

> «Avec ce film, nous voulions, Curzi et moi, parler du pouvoir mais surtout de la limite du pouvoir que chacun possède. Chaque personnage, dans le film, a un certain pouvoir, mais il sera forcé d'en reconnaître la limite[12].»

> «Le "pouvoir" du titre, c'est celui au bout duquel arrive chacun des protagonistes pris dans l'impasse. Il y a aussi l'abus de pouvoir d'un technocrate, un zélé qui sévit au ministère de la Justice[13].»

---

12. Léo BONNEVILLE. «Entretien avec Yves Simoneau», *Séquences*, Montréal, nº 124, 1986, p. 8.
13. Pierre ROBERGE. «Pouvoir intime sera-t-il le premier "thriller" du cinéma québécois?», *La Presse*, 9 juin 1985, p. C7.

«Je voulais faire un film sur le pouvoir. Dans le camion, le pouvoir du gardien est absolu jusqu'au mur et s'arrête là. Pour ceux qui sont en dehors du camion, c'est la même chose. Chaque individu a donc une conviction par rapport au pouvoir qu'il détient. C'est ça le pouvoir intime de chacun[14].»

14. Luc PERREAULT. «Un hold-up réussi : *Pouvoir intime*», *La Presse*, 8 mars 1986, p. E18.

BIBLIOGRAPHIE

BONNEVILLE, Léo. «Entretien avec Yves Simoneau», *Séquences*, Montréal, n° 124, 1986, p. 4-10.

BORDE, Raymond et Étienne CHAUMETON. *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1988.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Bordas, 1988.

DERRY, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, McFarland Publishers, 1988.

LAURENDEAU, Francine. «Yves Simoneau tient promesse», *Le Devoir*, 8 mars 1986, p. 30.

PERREAULT, Luc. «Un hold-up réussi : *Pouvoir intime*», *La Presse*, 8 mars 1986, p. E18.

PÉTROWSKI, Nathalie. «Yves Simoneau : cinéaste mutant pour peuple hybride», *Le Devoir*, 8 mars 1986, p. 21.

ROBERGE, Pierre. «Pouvoir intime sera-t-il le premier "thriller" du cinéma québécois?», La Presse, 9 juin 1985, p. C7.

TOROK, Jean-Paul. *Le Scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyrier, 1988.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

ANNEXE 1
Scénario de *Pouvoir intime* (scène 1)

1. INTÉRIEUR CORRIDOR SOIR

Meursault marche d'un pas décidé dans un corridor sombre. Il jette un coup d'œil au passage dans l'embrasure d'une porte au moment où il tire avec négligence une cigarette d'une poche de son manteau gris. Le corridor est désert et silencieux.

Meursault tourne et franchit une porte ouverte, il débouche dans une grande pièce dénudée, plongée dans le noir et le silence. Sur la droite, une grande baie vitrée donne sur une autre pièce vivement éclairée. Trois hommes (deux ouvriers et un homme en complet) y discutent autour d'une machine. L'homme au complet (un haut fonctionnaire) se retourne et aperçoit Meursault. Il vient le rejoindre, laissant les deux autres à leur travail.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (sèchement)

Je suis le directeur du service de sécurité interne du ministère de la Justice. C'est avec moi que vous traitez depuis le début.

Maintenant face à face, ils se serrent la main.

MEURSAULT (neutre)

Ah! C'est vous. Enchanté. (Il observe son vis-à-vis) Je vous imaginais plus âgé.

LE HAUT FONCTIONNAIRE

Tout est prêt?

MERSAULT

Faut que je force la main à Théo

LE HAUT FONCTIONNAIRE (inquiet)

Théo? Ah! oui, Théo.

MEURSAULT

J'ai confiance en lui. Quand même, si on avait eu plus de temps.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (vif)

J'ai pas le choix!

Tout en fixant du regard le haut fonctionnaire, Meursault cherche des allumettes.

MEURSAULT

D'habitude, c'est pas à moi qu'on s'adresse pour ce genre de problème.

LE HAUT FONCTIONNAIRE

C'est pas une affaire habituelle. Dites-vous que c'est comme un service rendu à un ami. (pause) Un ami est toujours plus reconnaissant qu'un gouvernement, vous le savez. C'est pas la première fois qu'on fait appel à vous.

Le haut fonctionnaire s'approche de Meursault; avec son briquet, il allume sa cigarette.

MEURSAULT

J'le sais où je vous ai vu. Vous étiez au ministère de la Justice quand on s'est occupé des problèmes du Ministère. C'est ça?

LE HAUT FONCTIONNAIRE

Oui.

MEURSAULT (ironique)

Et le sac qu'on cherche a un rapport avec cette histoire-là.

LE HAUT FONCTIONNAIRE (agacé)

Aucune importance. Ça vous regarde pas, ni vous ni moi.

Un bruit vient interrompre la conversation. Ils se séparent sans un mot.

ANNEXE 2

Découpage technique de la première scène de *Pouvoir intime*

Scène : 1 **N° du plan** 1 **Durée du plan** 30 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Meursault s'avance dans le couloir, la caméra le suit dans son dos. Il s'engouffre dans une pièce vide, la caméra le précède et pivote au moment où Meursault s'arrête, une cigarette à la bouche.

Dialogues : Aucun

Cadrage : plan américain – rapproché

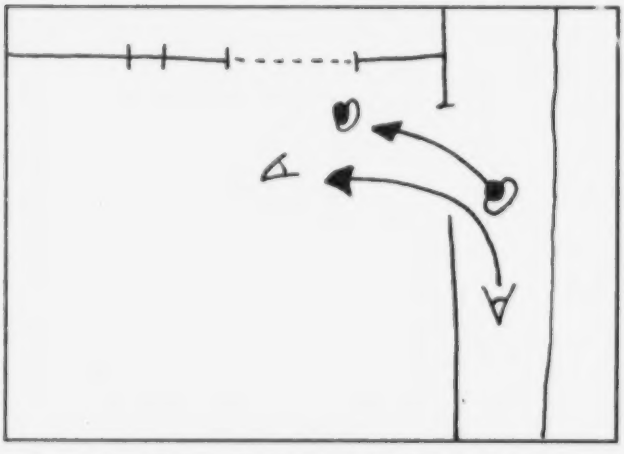
Mouvement de caméra : travelling avant + panoramique

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 N° du plan 2 Durée du plan 5 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Le haut fonctionnaire parle à un ouvrier, il se retourne et regarde Meursault.

Dialogues : Aucun

Cadrage : rapproché

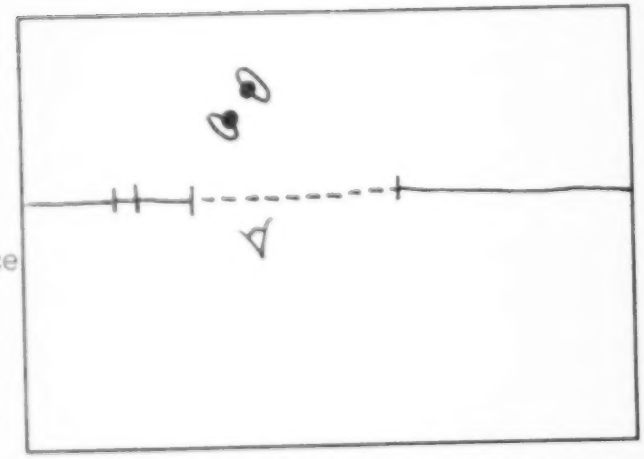
Mouvement de caméra : fixe

Angle de la caméra : normal

Son synchro : bruits d'ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 **N° du plan** 3 **Durée du plan** 2 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Meursault regarde le haut fonctionnaire.

Dialogues : Aucun

Cadrage : rapproché

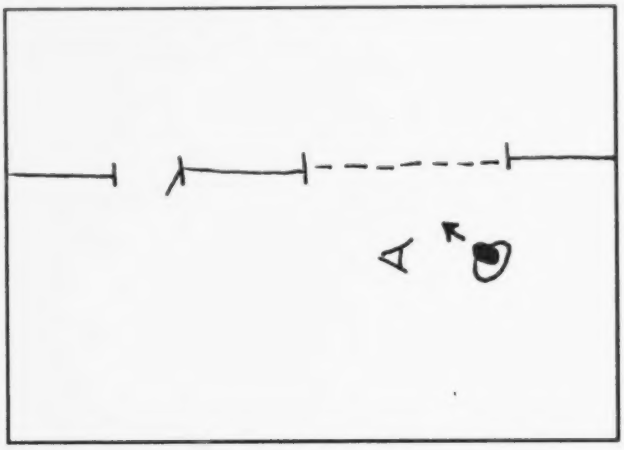
Mouvement de caméra : fixe

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 **N° du plan** 4 **Durée du plan** 6 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Le haut fonctionnaire se retire de la petite pièce et franchit la porte pour rejoindre Meursault.

Dialogues : Aucun

Cadrage : moyen

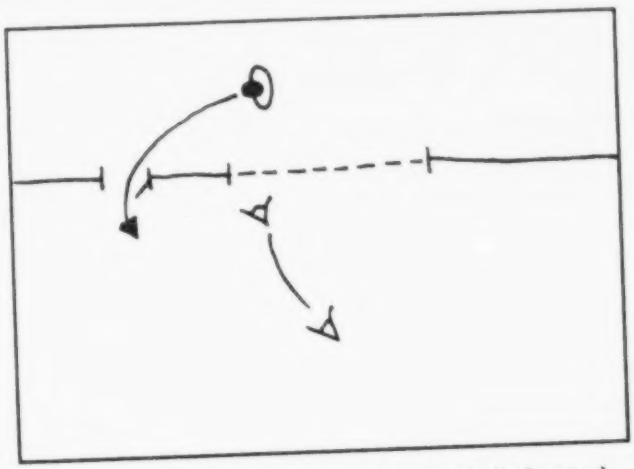
Mouvement de caméra : travelling arrière

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 **N° du plan** 5 **Durée du plan** 2 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Meursault s'avance vers le haut fonctionnaire.

Dialogues : Aucun

Cadrage : rapproché

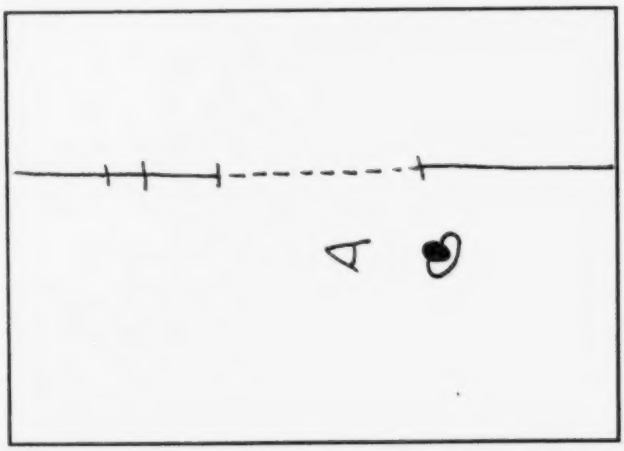
Mouvement de caméra : fixe

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 **N° du plan** 6 **Durée du plan** 45 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Le haut fonctionnaire referme la porte et s'avance vers Meursault. Ils se serrent la main devant la baie vitrée. Ils discutent.

Dialogues : Le haut fonctionnaire : «Je suis le directeur...» jusqu'à : Le haut fonctionnaire : «Dites-vous que c'est un service rendu à un ami.»

Cadrage : américain

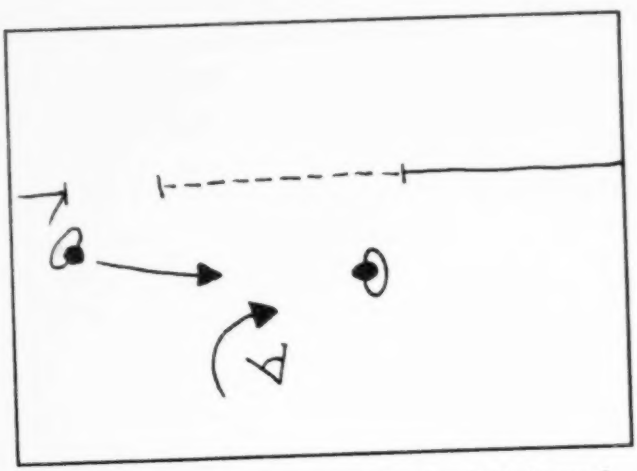
Mouvement de caméra : panoramique

Angle de la caméra : normal

Son synchro : ambiance + musique

Son postsynchro : musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Scène : 1 **N° du plan** 7 **Durée du plan** 45 sec.

Croquis du plan

Description de l'action :
Le haut fonctionnaire allume la cigarette de Meursault avec le briquet qu'il avance. À la fin, ils sortent dans la même direction.

Dialogues : Le haut fonctionnaire : «Un ami est toujours plus reconnaissant.» jusqu'à : Le haut fonctionnaire : «... Ça ne vous regarde pas, ni vous, ni moi.»

Cadrage : gros plan

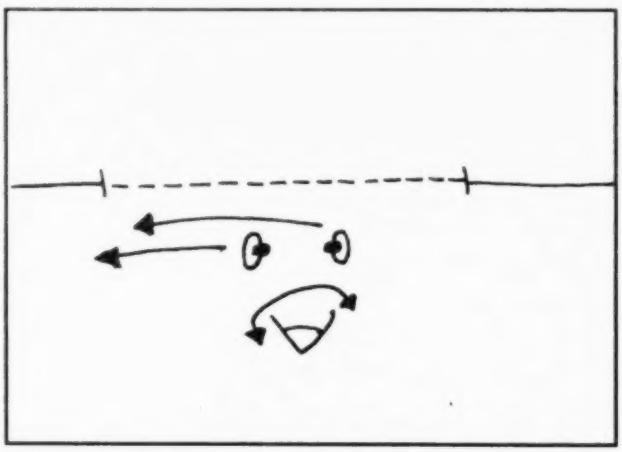
Mouvement de caméra : panoramique gauche – droite, droite – gauche

Angle de la caméra : normal

Son synchro : dialogues + ambiance

Son postsynchro : bruits d'outils et musique

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

ANNEXE 3

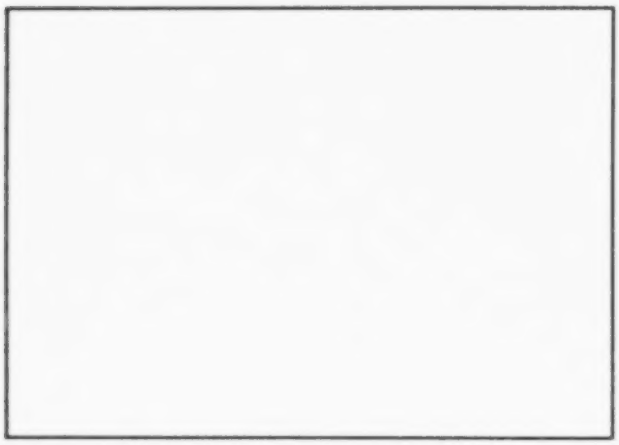
Tableau synoptique et comparatif des caractéristiques du film noir et du film de suspense

Le film noir	***Pouvoir intime***	**Le film de suspense**	***Pouvoir intime***
le crime	présent	relation à d'autres genres	présent
point de vue des criminels	présent	grands thèmes	présent
le flic corrompu, le voyou sympathique	présent	tension	présent
détective	absent	objets symboliques	présent
identification au criminel	présent	lieux inquiétants	présent
relations instables	présent	changement de l'état psychologique	présent
caractère ambivalent	présent	4 épisodes	présent
crime mécanique	présent	6 catégories	politique et moral
action insolite	présent		

ANNEXE 4

Fiche vierge de découpage technique à photocopier pour l'exercice proposé aux élèves

Scène : ☐ N° du plan ☐ Durée du plan ☐



Croquis du plan

Description de l'action :

Dialogues :

Cadrage :

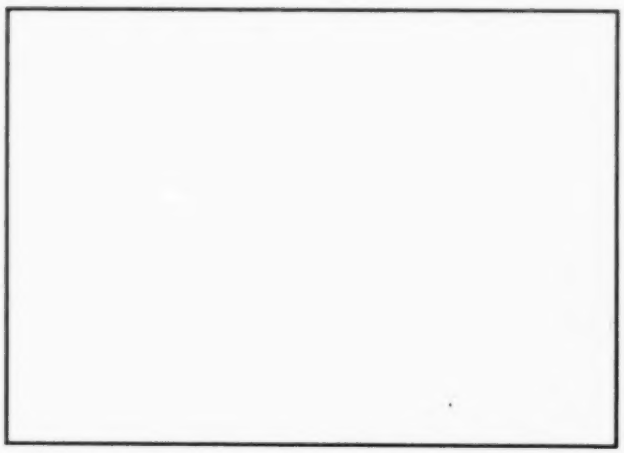
Mouvement de caméra :

Angle de la caméra :

Son synchro :

Son postsynchro :

Remarques :



Emplacement de la caméra (vol d'oiseau)

Éducation
Québec

CYRANO DE BERGERAC

de

Jean-Paul Rappeneau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

Québec

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

CYRANO DE BERGERAC

de JEAN-PAUL RAPPENEAU

Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications

Réimpression, août 2001- 01-00433

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0493

ISBN 2 - 550 - 32087-5

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Cyrano de Bergerac* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'accompagnement, écrit par le professeur Jacques Piette, de l'Université de Sherbrooke.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin d'assurer un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : *Avant de présenter le film aux élèves, vous devez vous assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.*

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

RECHERCHE, CONCEPTION ET RÉDACTION

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Cromp
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

MEMBRES DU COMITÉ DE CONCERTATION SUR L'ÉDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Caroussel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM 1

1 Présentation du film 1
1.1 La fiche signalétique du film 1
1.2 Le résumé du film 1
1.3 Les artisans et les artisanes du film 2

2 L'adaptation filmique 4
2.1 Le passage de l'écrit à l'écran 6
2.1.1 Couper ou allonger 6
2.1.2 Illustrer ou amplifier 7
2.1.3 Neutralité ou parti pris 8
2.1.4 Digression ou commentaire 9
2.1.5 Transposition ou stylisation 10

3 Le film et son public 11
3.1 La promotion et la distribution du film 11
3.2 L'accueil fait au film 11

ENCADRÉ 1 : LA BANDE SONORE 13

4 Exercices 16
4.1 L'adaptation de *Cyrano* 16
4.2 La bande sonore du film 16

DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM 17

1 Premier exercice : la lumière du film 17
2 Deuxième exercice : l'adaptation de Rappeneau 17

ENCADRÉ 2 : LA LUMIÈRE 19

TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM 21

1 Mise en commun des perceptions des élèves 21
2 La thématique du film 21
2.1 La peur de l'amour charnel 21
2.2 La non-acceptation de soi 22
2.3 Un amour adolescent 22

BIBLIOGRAPHIE 23

PREMIÈRE PARTIE
PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 Présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	*Cyrano de Bergerac*
Pays de production :	France
Année de production :	1990
Réalisation :	Jean-Paul Rappeneau
Adaptation :	Jean-Claude Carrière
Images :	Pierre L'Homme
Son :	Pierre Gamet
Musique :	Jean-Claude Petit
Montage :	Noëlle Boisson
Décors :	Ezio Frigerio
Costumes :	Franca Squarciapino
Actrices et acteurs principaux :	Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Perez, Jacques Weber, Roland Bertin, Philippe Morier-Genoud

1.2 Le résumé du film

Le film est une adaptation de la pièce de théâtre du même nom écrite par l'écrivain français Edmond Rostand. La pièce fut présentée la première fois le 28 décembre 1897 dans une salle populaire, la Porte Saint-Martin, avec le célèbre acteur Coquelin dans le rôle titre (Rostand lui dédie d'ailleurs la pièce). *Cyrano de Bergerac* obtient un triomphe immédiat. Le 1er janvier 1898, le président de la République française, Félix Faure, vient assister à une représentation avec sa famille et décerne aussitôt la Légion d'honneur à Rostand qui ne se remettra jamais totalement de la pression artistique et populaire de ce triomphe (voir la préface de Patrick Besnier dans *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand).

La pièce de Rostand porte sur un personnage réel, Savanien de Cyrano de Bergerac, qui, au XVIIe siècle, se rendit célèbre par ses faits d'armes et ses qualités littéraires. Bien qu'il n'ait jamais eu le nez aussi proéminent que Rostand le laisse entendre, déjà le poète Théophile Gauthier en avait fait l'objet d'une description dans son ouvrage *Les grotesques* (qui aurait inspiré Rostand).

À partir d'un personnage déjà mythique, la pièce (et le film) raconte donc l'histoire d'un soldat-poète, Cyrano de Bergerac, qui manie avec autant d'habileté et de panache les vers et l'épée.

> «Il aime secrètement sa cousine Roxane, mais la laideur que lui confère un nez proéminent l'empêche de se déclarer. Et voici que Roxane lui demande de se faire le protecteur d'un jeune noble qu'elle aime, Christian, qui vient de s'engager dans son bataillon. Généreux, Cyrano vient en aide à son rival, qui manque d'esprit, pour déclarer sa flamme. Lorsque les deux hommes vont combattre côte à côte, Cyrano entretient l'idylle en écrivant au nom de Christian des lettres inspirées à Roxane qui rejoint le front où elle assiste à la mort de son aimé. Elle découvrira que trop tard qui était l'auteur des missives qui l'ont enflammée[1].»

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Jean-Paul Rappeneau : scénariste et réalisateur né à Auxerre en 1932. Il commence comme assistant à la réalisation auprès de Jacques Becker, lequel aura sur lui une grande influence en ce qui a trait à l'élégance, la fraîcheur, l'humour. Le réalisateur Louis Malle (avec lequel il écrit les scénarios de *Zazie dans le métro* et de *Vie privée*) dira de Rappeneau qu'il est un cinéaste de «la grâce et de la précision». Après avoir écrit le scénario de *L'homme de Rio* (Philippe de Broca), il réalise lui-même ses films, des comédies à la française, des marivaudages sur fond de problèmes sociaux ou d'événements historiques. Rappeneau ne produit cependant que peu de films, six en trente ans. Pourtant, dès son premier long métrage, il obtient le prix Louis Delluc avec *La vie de château* (1966). Plus encore, chacun de ses films, même s'ils n'obtiennent que rarement le soutien de la critique (qui lui reproche la tentation à la superficialité), ont toujours un succès auprès du public, tout en donnant à des acteurs chevronnés la chance de renouveler leur répertoire (dans *Les mariés de l'an II* (1971), Rappeneau donne la chance à Belmondo d'offrir sa dernière grande performance d'acteur, tandis que *Le sauvage* (1975) et *Tout feu, tout flamme* (1982) permettent à Yves Montand d'élargir son registre à la comédie).

La consécration ne viendra qu'avec *Cyrano de Bergerac* (1990), qui remporte au Festival de Cannes les prix du meilleur acteur et de la meilleure direction photographique. C'est sans compter l'immense succès obtenu auprès du public.

---

1. Office des communications sociales. *Recueil des films de 1990*, Montréal, n° 35, 1991.

Toujours dans cette même veine de l'adaptation de grands textes littéraires, Rappeneau vient de réaliser *Le hussard sur le toit* (1995) d'après un roman de Jean Giono.

Gérard Depardieu : comme le film repose entièrement sur le personnage de Cyrano, le choix du comédien prenait ici une importance capitale. Pour le réalisateur Jean-Paul Rappeneau, seul Depardieu avait l'envergure nécessaire pour endosser ce rôle :

> «Mais pour moi, seul Gérard convenait. Gérard a la fragilité de Cyrano. Il y a chez lui quelque chose de douloureux, de meurtri derrière ses airs de matamore. À la fin, il vous tire des larmes. Il est comme un enfant perdu. Ce qu'il est en fait dans la vie. C'est pour ça que ce rôle le bouleverse. Il est encore en plein dedans. Il aura du mal à mon avis à s'en remettre[2].»

Gérard Depardieu est l'une des principales stars du cinéma français. Découvert au milieu des années soixante en même temps que Miou-Miou, Patrick Deweare et Coluche, avec lesquels il a d'abord fait du cabaret-théâtre, il devient rapidement incontournable. Il a maintenant à son actif plus de quatre-vingt-dix films qu'il a tournés avec les réalisateurs les plus divers : Marguerite Duras (*Nathalie Granger et Le camion*), Bernard Blier (*Les valseuses, Buffet froid, Tenue de soirée, Trop belle pour toi*), Maurice Pialat (*Sous le soleil de satan*), Jean-Luc Godard (*Hélas pour moi*), etc. Tout en étant très actif dans le milieu du cinéma, Depardieu excelle aussi au théâtre. En 1983, il triomphe dans le rôle de Tartuffe puis, sous la direction de Claude Régy, il s'impose dans *La chevauchée sur le lac de Constance* et *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* du dramaturge Peter Handke aux côtés de Delphine Seyrig et Jeanne Moreau. Il poursuit présentement une carrière internationale et devient producteur, restaurateur de films (on lui doit une nouvelle sortie mondiale des films du réalisateur américain John Cassavetes) et défenseur de l'exception culturelle aux conférences des accords du GATT.

Anne Brochet : Anne Brochet est une toute nouvelle comédienne que Rappeneau découvre à sa sortie du Conservatoire d'art dramatique. Dès les premiers essais vidéo, il comprend que la fraîcheur de la jeune actrice alliée à une grande science des mots seront les étincelles nécessaires pour produire la juste émotion : «"Oui, je voulais... Mais pour l'aveu que je viens de faire / Il faut que je revoie en vous le presque frère". Elle a commencé à dire ces mots et, aussitôt, ça été le frisson total. C'était elle[3]!».

---

2. «Cyrano de Bergerac», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. D2.
3. Luc PERREAULT. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

Jean-Claude Carrière : scénariste, né en 1931. Quand il abandonne l'université où il étudie l'histoire, il devient dessinateur et écrivain. Il écrit notamment un *Dictionnaire de la bêtise* et une pièce de théâtre, *L'aide-mémoire*. Puis, il collabore à l'écriture de quelques scénarios du cinéaste espagnol réfugié en France, Luis Bunuel (*Belle de jour, Le charme discret de la bourgeoisie, Cet obscur objet du désir*, etc.), où il fait valoir son univers étrange et inquiétant, à la frontière du surréalisme. Il s'imposera peu à peu comme le plus important scénariste français en plus de devenir un excellent théoricien et pédagogue de l'écriture scénaristique et du cinéma en général (il devient directeur de la prestigieuse école de cinéma française, la FÉMIS). Aujourd'hui, tout en continuant son métier de scénariste, il élargit ses activités et devient conseiller culturel auprès du ministère de la Culture et porte-parole du Dalaï-Lama avec lequel il développe une grande amitié (que l'on peut découvrir dans les entretiens qu'il a publiés).

2 L'adaptation filmique

- **Le cinéma est un art dévoreur; de tout temps et sur tous les plans, il n'a cessé d'emprunter et de remodeler ce que d'autres arts ont pu développer.**

  Tantôt le cinéma s'inspire de la lumière du peintre Rembrandt pour créer des éclairages tout en clair-obscur; tantôt il revisite les décors du théâtre de la Renaissance italienne pour se faire sa propre scénographie; ailleurs, il arrache des pages de la musique romantique du XIX^{e} siècle pour relever le drame de certaines scènes, etc.

- **Le cinéma emprunte ses histoires à la littérature.**

  Le cinéma, dans son souci de développer des histoires de plus en plus riches, complexes et divertissantes, ne cessera de recourir aux textes littéraires (roman et théâtre) qu'il adaptera à ses propres limites et aux exigences de son public.

- **Le cinéma emprunte aux feuilletons et aux bandes dessinées.**

  Dès les débuts du cinéma, les réalisateurs empruntent aux feuilletons ou aux bandes dessinées publiés dans les journaux : les premiers films westerns du cinéaste américain Porter, entre 1910 et 1915, comme la première série fantastique *Fantomas* doivent aux récits publiés dans les journaux de l'époque. Emprunter des histoires très connues du public évitait ainsi aux cinéastes de devoir fournir des explications que le format (les films étaient très courts) et la technique (les films étaient muets) ne leur permettaient pas d'offrir.

- **Le cinéma emprunte au théâtre.**

  À l'époque des débuts du cinéma, le théâtre est également mis à contribution. On emprunte autant les textes que les comédiens et comédiennes vedettes (on filme par exemple Sarah Bernhardt dans le rôle de Cléopâtre). De même, les grands textes religieux sont des sources où puiser : le premier film à épisodes sera bien sûr *La passion du Christ*.

  Des débuts du cinéma jusqu'à nos jours, l'adaptation filmique de romans comme de textes dramatiques occupera donc une grande place dans la production cinématographique et ne sera pas étrangère à certaines grandes réussites : *2001, l'odyssée de l'espace* (Kubrick), *Le mépris* (Godard), *Tristana* (Bunuel), la plupart des films noirs américains, etc. Au Québec, plus d'une centaine de films sont issus d'une adaptation d'un texte littéraire québécois ou étranger. Parmi les plus récents et les plus célèbres : *Kamouraska*, réalisé par Claude Jutras d'après un roman d'Anne Hébert, *Being at Home with Claude* (Jean Beaudin), d'après une pièce de théâtre de René-Daniel Dubois et *La vie fantôme* de Jacques Leduc, d'après un roman de l'écrivaine française Danièle Sallenave.

- **Adapter, c'est traduire de l'écrit en images et en sons.**

  Essentiellement, l'adaptation d'un texte littéraire pour le cinéma consiste à traduire de l'écrit en images et en sons. Cela ne va pas sans quelques problèmes : comment, par exemple, traduire une réflexion insérée entre deux bribes de dialogue dans un roman, au coeur d'une séquence filmique sans bloquer le déroulement et le dynamisme d'un film; comment traduire la langue d'un roman du XVII[e] siècle dans la parole de notre époque et la spécificité du jeu de l'interprète au cinéma; comment ramener à un déroulement clair et intelligible la trame complexe et enchevêtrée d'une histoire romanesque? (le spectateur ou la spectatrice, contrairement au lecteur ou à la lectrice, n'a pas le loisir de revenir sur ses pas et revoir une deuxième fois ce qu'il ou elle n'a pas saisi du premier coup)

- **Une différence de nature entre le texte écrit et une image, comme entre regarder un film et lire un roman.**

  L'adaptation doit donc tenir compte d'une différence de nature entre le texte écrit et une image, comme entre regarder un film et lire un roman. Le cinéma, contrairement au théâtre et plus encore au roman, permet une utilisation plus étendue du couplage son / image, son espace est illimité et s'insère dans des décors naturels, son action peut être étendue et mettre en jeu la réalité, etc. C'est pourquoi les réalisateurs et les réalisatrices ont le plus souvent préféré des romans où l'action et le dialogue primaient sur l'introspection et le commentaire philosophique.

2.1 Le passage de l'écrit à l'écran

Il y a cinq manières de faire un travail d'adaptation.

2.1.1 Couper ou allonger

- **Le texte écrit est toujours trop long pour la durée d'un film.**

  La plupart des romans ou des textes dramatiques ne peuvent être totalement traduits à l'écran; leur ampleur est trop grande pour être contenue dans le format traditionnel d'un film. La première tâche du réalisateur ou de la réalisatrice qui adapte un tel texte consiste donc à opérer une sélection, à éliminer ce qui lui paraît superflu, à condenser en une seule séquence plusieurs épisodes trop longs, à effectuer des ellipses pour gagner du temps, à fournir une information essentielle dans un simple dialogue plutôt que dans une scène complète.

- **L'ellipse pour gagner du temps.**

  Le réalisateur ou la réalisatrice réussit cette coupure en utilisant surtout les procédés suivants : l'ellipse et la condensation. Comme la durée du film ne pourra jamais équivaloir celle du roman (l'écrivain ou l'écrivaine peut multiplier les pages à sa guise, alors que le réalisateur ou la réalisatrice doit conjuguer avec des paramètres stricts si il ou elle veut assurer la diffusion de son film), il faut effectuer des sauts dans le temps qui ne bouleverseront pas exagérément la logique de l'histoire. Par des coupures soigneusement choisies, on crée des ellipses : une tranche de l'histoire, de dimension variable, sera escamotée, provoquant une avancée subite dans le temps. Plutôt que décrire minutieusement toute une tranche de vie, on ne montrera, par exemple, que les moments forts.

- **La condensation pour gagner du temps.**

  Le réalisateur ou la réalisatrice peut aussi condenser en une seule séquence différents moments dispersés dans le roman. Grâce à un savant dosage, il ou elle dynamise ainsi l'action plutôt que la diluer, chaque séquence devenant riche d'événements ou d'information.

> «Nous avons mis les cinq actes à plat, nous les avons analysés, décortiqués et recomposés comme un scénario. Il y avait un

> indispensable travail d'élagage à faire. Dans le texte, à plusieurs moments, l'action est annoncée à l'avance, commentée pendant, et les personnages en reparlent encore après. Cela tient aux contraintes spécifiques du théâtre alors qu'au cinéma l'image peut remplacer des centaines de mots en quelques secondes. Nous n'avons pas coupé pour faire "plus court" mais pour retrouver la dynamique, la tension d'un film [...].» (Rappeneau, cité dans La Presse)[4]

- **L'allongement d'un épisode intéressant.**

  À l'inverse, l'adaptation peut permettre d'allonger l'histoire. Pour une raison ou une autre, un court épisode d'un roman ou d'une pièce de théâtre peut être avantageusement allongé, exploité plus largement par les ressources du cinéma. Tout comme la coupure, l'allongement dépend du regard que porte le ou la cinéaste sur le roman et ce point de vue détermine les choix qu'il ou elle fera.

2.1.2 Illustrer ou amplifier

- **Le ou la cinéaste peut illustrer fidèlement le texte.**

  Dans son travail d'adaptation, le ou la cinéaste peut se contenter d'illustrer le roman : d'une part, il ou elle transcrit telles quelles les descriptions remplies d'images et les dialogues du roman; d'autre part, il ou elle trouve des équivalences visuelles et sonores à ce qui, dans le roman, reste strictement littéraire (par exemple, une information importante donnée par l'écrivain ou l'écrivaine sur un personnage doit être illustrée, mise en scène; le réalisateur ou la réalisatrice doit inventer une scène qui met en valeur cette caractéristique du personnage).

> «Parallèlement, vous avez fait quelques ajouts, d'ailleurs parfaitement intégrés, pratiquement indécelables [...] Une fois qu'on a coupé, il a fallu raccorder, bien sûr. Alors Jean-Claude Carrière a écrit une centaine de vers. Je dois dire qu'il a eu des trouvailles extrêmement brillantes et toujours dans la musique

4. Luc PERREAULT. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

> du texte original. Moi-même aujourd'hui, je ne sais plus très bien ce qui est de lui et ce qui est de Rostand[5].»

- **Le ou la cinéaste peut amplifier certains éléments ou certaines actions du texte.**

  Au contraire, le ou la cinéaste peut amplifier ce qu'il ou elle perçoit du style du roman, du caractère des personnages ou de l'action : une histoire romanesque qui contient quelques scènes fantastiques peut devenir, dans une adaptation à l'écran, un film entièrement fantastique; le caractère maléfique d'un personnage, timidement évoqué dans le roman, peut être accentué par des ajouts au scénario du film ou un type de mise en image; la précipitation des actions dans un roman peut être amplifiée par un effet de montage propre au cinéma.

2.1.3 Neutralité ou parti pris

- **Le ou la cinéaste peut rester fidèle à l'œuvre ou encore décider de la transformer.**

  Décider de simplement illustrer ou alors d'amplifier pose des problèmes de fidélité à l'œuvre d'origine. Lorsqu'on décide d'amplifier, jusqu'à quel point a-t-on respecté le roman ou le texte dramatique? Le ou la cinéaste qui décide d'adapter un texte au cinéma prend dès le départ une position : soit qu'il ou elle essaie de demeurer neutre et de rendre avec le plus d'exactitude possible à l'écran le chef-d'œuvre choisi; soit qu'il ou elle défend un point de vue, pose un regard personnel, partiel et partial, dans un essai pour renouveler notre connaissance du roman ou de la pièce de théâtre.

  Une position n'est pas meilleure que l'autre; les deux déterminent cependant des choix, une marge de manœuvre et influence l'opinion des spectateurs et des spectatrices : à un réalisateur ou une réalisatrice qui décide de rester neutre, on demandera la fidélité; à celui ou celle qui décide de défendre un point de vue, on demandera de l'originalité.

> «J'ai eu la curiosité de comparer le texte du film et celui de la pièce et toute la complexité, l'intelligence, l'ingéniosité de l'opération me sont peu à peu apparues. On a dépoussiéré

5. Luc PERREAULT, «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

> ici un passage, résumé là quatre vers en un. On a éliminé des personnages, on en a fondu d'autres, on en a même inventé. Toujours en alexandrins, toujours avec fidélité. Mais une fidélité au service du cinéma. C'est ainsi que les scénaristes n'ont pas hésité, par exemple, à imaginer des lieux qui leur paraissent mieux convenir à l'action[6].»

2.1.4 Digression ou commentaire

- **Dans la mesure où le ou la cinéaste décide de défendre un point de vue, il ou elle peut écarter des aspects du roman qu'il ou elle n'aime pas ou alors porter un jugement sur ces derniers.**

  À la limite d'une adaptation libre, le roman peut ne servir que de prétexte, il peut fournir quelques situations dramatiques, un personnage ou deux, une bribe de dialogue. Le ou la cinéaste, à partir de ces quelques éléments, invente une histoire. Plus modestement, il ou elle peut, par des digressions ponctuelles, prendre ses distances par rapport à certains aspects du roman qui lui paraissent aujourd'hui dépassés, ambigus, avec lesquels il ou elle se trouve en désaccord ou qu'il ou elle trouve simplement ennuyeux. On ne fait pas simplement des coupures, on invente, on transforme jusqu'à contredire quelquefois le roman : le personnage d'un roman du XIX[e] siècle qui aurait un comportement raciste pourrait voir cette caractéristique renversée dans un film où il deviendrait défenseur des droits de l'homme. Une adaptation est toujours une relecture personnelle d'un texte.

  > «Pour lui [Rostand], un des drames de Cyrano, c'était d'être tombé amoureux d'une coquette, d'une jeune femme un peu snob. Son malheur était d'autant plus grand. Cela ne me plaisait pas trop. J'ai voulu faire de Roxane une jeune fille rêveuse qui s'est faite une idée de l'amour à travers les livres. Elle ne se rend pas compte que celui qu'elle aime est à côté d'elle.» (Rappeneau, cité dans le Devoir)[7]

---

6. Francine LAURENDEAU. «Cyrano enchanté», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C5.
7. France LAFUSTE. «Pari tenu, pari gagné», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C2.

D'une autre manière, le ou la cinéaste peut décider de conserver certains aspects ambigus d'un roman, mais auxquels il ou elle ajoute des commentaires : un dialogue ou une scène supplémentaire qui manifeste bien sa position (pour ou contre).

2.1.5 Transposition ou stylisation

Le ou la cinéaste qui décide d'être fidèle à une œuvre ne peut pas souvent se contenter de simplement l'illustrer : la longueur, des anachronismes propres à l'époque, les contraintes du cinéma, l'obligent à faire des choix.

- **Le ou la cinéaste peut décider de transposer le texte écrit pour en reproduire les qualités ou l'adapter à son époque.**

  Le ou la cinéaste peut alors être guidé par le désir de trouver des équivalences dans le cinéma qui rendront justice au roman. Ces équivalences peuvent être de plusieurs ordres : un roman qui est écrit dans un style rapide, en utilisant de courtes phrases, des résonnances rapprochées et une disposition des paragraphes et des chapitres qui donnent une impression de rapidité, d'empressement. Au cinéma, un montage rapide du film, des plans courts et des panoramiques brusques pourraient servir d'équivalences.

  D'une manière différente, le réalisateur peut décider de transposer à notre époque, un roman dont l'action se déroule dans un passé éloigné : il aura alors à changer le style des dialogues, le type d'actions, les lieux où elles se déroulent, mais en essayant de respecter l'esprit, la thématique et l'atmosphère du roman.

- **Dans une adaptation fidèle on peut aussi choisir de styliser le texte écrit, d'accentuer le style propre au roman ou à la pièce de théâtre.**

  Il s'agit ici de pousser jusqu'au bout les choix de l'écrivain ou l'écrivaine, de les exploiter au maximum à l'écran. Ainsi, lorsque Marguerite Duras adapte au cinéma son roman *India Song*, elle pousse jusque dans ses derniers retranchements l'absence d'action, la monotonie de la narration, l'immobilité des personnages déjà présentés dans le roman.

3 Le film et son public

3.1 La promotion et la distribution du film

Le film français le plus cher de son époque.

Avec un budget de 30 millions de dollars, *Cyrano de Bergerac* représentait, à sa sortie, le film le plus cher jamais produit dans l'histoire du cinéma français. Être responsable de la réalisation d'une production de cette envergure constituait une pression énorme sur le réalisateur : «[...] le poids de cet argent multiplie les angoisses. Mais j'étais convaincu que le film devait avoir cette ampleur-là. Pensez aux décors qu'on a construits, aux costumes qu'on a fait faire.» (Rappeneau, cité dans *La Presse*)[8]

Comment vendre des vers au jeune public?

La principale difficulté du réalisateur était de vendre, à un vaste public, un film dans lequel les personnages s'expriment en vers. Pour Jean-Paul Rappeneau, le défi était particulièrement difficile à relever quand il songeait aux jeunes.

> «Notre inquiétude, c'était le jeune public : ce film en vers allait-il rappeler l'école et les barber? Or, ce sont les jeunes qui font le succès du film. Avec *Cyrano*, je crois qu'ils ont redécouvert la langue française. C'est pour ça que ça me fait plaisir que *Cyrano* vienne ici, au Canada français qui s'est tellement battu pour la langue[9].»

3.2 L'accueil fait au film

Le film a connu un très grand succès auprès d'un vaste public. À sa sortie en salle, il est pourtant en concurrence avec de grosses productions américaines :

> «*Cyrano de Bergerac* est un grand succès public et d'estime. En France, il se place tout juste derrière *Indiana Jones* et *Le cercle des poètes disparus*. À l'affiche de-

8. Serge DUSSEAULT. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

9. Luc PERREAULT. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

> puis manitenant une semaine à Montréal, il détient la première place par un nez! sur *Total Recall* et les muscles de Schwarzenegger[10].»

Tout comme le public, la critique a réservé un accueil triomphal au film, tous ont souligné ses qualités exceptionnelles. Voici un exemple parmi tant d'autres :

> «La qualité du film tient dans la virtuosité de la mise en scène. Rappeneau a découpé l'action avec une précision maniaque afin de donner corps au texte. Il n'y a pas une réplique qui ne soit soutenue par un geste, pas une tirade qui ne s'accompagne d'un mouvement, pas une scène qui ne s'inscrit dans une dynamique parfaitement maîtrisée[11].»

---

10. Léonie GAUDREAULT. «J. P. Rappeneau réussit où tant d'autres ont échoué», *Le Soleil*, 16 juin 1990, p. D2.

11. Luc PERREAULT. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

ENCADRÉ 1
(LA BANDE SONORE)

Un film n'est pas qu'une suite d'images, on y ajoute aussi une dimension sonore. Cette dimension est très importante : le son augmente l'aspect spectaculaire d'un film (on ne peut imaginer le film récent *Tornade* (*Twister*, 1996) sans ses puissants éclats sonores); le son véhicule une information importante à la compréhension de l'histoire (les dialogues à eux seuls contiennent souvent la clé d'une énigme); il ajoute au réalisme de l'image (le son donne une épaisseur matérielle à ce qui d'abord n'est qu'ombre et lumière) et provoque l'émotion chez le spectateur et la spectatrice (la musique d'un film romantique tire souvent les larmes).

1 Pratique

La bande sonore est déjà prévue dans le scénario. Par des mentions précises et évocatrices, le ou la scénariste doit rendre compte de l'univers sonore d'un film (dans sa description d'un lieu, il ou elle peut donner une impression de vitalité ou de désordre en évoquant la multitude des bruits qui crée une cacophonie) tout autant qu'il ou elle doit indiquer les bruits les plus importants au déroulement de l'histoire, les bruits qui serviront de déclencheurs à l'action (le bruit d'une porte qui fait sursauter, d'une sirène qui provoque la fuite, etc.).

Les mentions sonores à l'intérieur d'un scénario servent d'éléments de départ à l'ingénieur ou l'ingénieure de son qui conçoit la bande sonore. Puis, durant la prise de vue au moment du tournage, l'ingénieur ou l'ingénieure s'assure non seulement de capter les dialogues, mais aussi de récolter des sons isolés et des sons d'ambiance utiles au film. Il ou elle construit ainsi une banque de sons, dans laquelle seront ajoutés des sons créés ou recréés en studio. On appelle bruitage cette activité qui consiste, à partir des matières les plus diverses, à produire les sons qui donneront une vie sonore aux objets ou aux actions que l'on voit à l'écran.

En utilisant les différents sons, le monteur-son ou la monteuse-son construit les multiples pistes sonores qui constitueront la bande sonore du film : il ou elle réserve une ou plusieurs pistes à la voix des comédiens et des comédiennes, quelques pistes aux bruits et à la musique. Dans son travail de montage sonore, il ou elle s'assure que tous les éléments sonores arrivent au bon moment dans le film : il ou elle synchronise le rythme de la voix avec le mouvement des lèvres, le claquement d'une porte avec sa fermeture à l'écran, etc.

Toutes ces pistes sonores doivent être ramenées à une seule bande sonore qui sera accolée à la bande image, pour faciliter la projection du

film en salle. Il s'agit ici du mixage, qui permet d'équilibrer le niveau sonore de tous les sons sur toutes les pistes au moment de leur transfert sur une seule bande.

Mais avant cette ultime étape, deux choses restent à faire. D'abord, la postsynchronisation des voix. En studio, les comédiens et les comédiennes enregistrent à nouveau les dialogues en s'efforçant de suivre le mouvement de leurs lèvres à l'écran. Cette reprise en studio permet d'améliorer la qualité du son; on supprime les bruits parasites et les sons nuisibles qui empêchent de bien comprendre les dialogues.

Finalement, un compositeur ou une compositrice crée une musique spécialement pour le film ou alors refait les arrangements d'une pièce musicale connue. Il ou elle s'assure de la qualité de l'interprétation et, ici également, du synchronisme avec l'image : l'effet musical tient souvent à une correspondance très précise avec l'image, le rythme du montage ou le moment d'une réplique d'un comédien ou d'une comédienne.

2 Esthétique

Si, à la première écoute, la bande sonore paraît simple et accessoire par rapport à l'ensemble d'un film, on peut toutefois analyser certains paramètres qui mettent en évidence toute l'influence du son sur la compréhension du film qu'aura le spectateur ou la spectatrice et l'émotion qu'il ou elle ressentira.

2.1 La division des sons

On divise généralement les sons en trois catégories : **la voix, la musique et les bruits**. On peut démontrer dans une courte analyse quels choix ont été faits par le réalisateur ou la réalisatrice : la catégorie de sons qu'il ou elle privilégie, les voix qui se font entendre et celles qui se taisent, les bruits qui sont accentués et ceux qui sont simplement escamotés, le type de musique choisi et le moment où on l'entend. Ainsi, dans la plupart de ses films, le réalisateur Robert Bresson utilise le moins possible de musique, peu de dialogues et donne par ailleurs beaucoup d'importance à quelques bruits isolés qui ne cessent de revenir et de se faire entendre. Cela explique l'ascétisme un peu hypnotique de ses films. Au contraire, *Cyrano de Bergerac* laisse toute la place à la voix et à la musique, les bruits occupant le fond de la scène. Cela accentue assurément la vitalité qui se dégage du film.

2.2 Le traitement des sons

Chaque son, qu'il appartienne à la catégorie de la voix, de la musique ou du bruit, a des qualités acoustiques : il a un certain

volume (il est plus ou moins fort), une certaine tonalité (il est plus ou moins grave ou aigu), un certain timbre (il est métallique, cristallin, rugueux, scintillant, etc.). L'ingénieur ou l'ingénieure de son utilise toutes ces qualités pour créer une impression. Ainsi, dans la première séquence de *Cyrano de Bergerac*, à la représentation théâtrale, le ridicule de la voix du comédien vient en partie du fait qu'elle est aiguë, grinçante et chantante, alors que la prestance de la voix de Cyrano repose sur sa puissance, son ton grave et son timbre tranchant. Le son de la voix marque ainsi le statut de chacun des personnages.

2.3 Les sons entre eux

Un peu à la manière d'une symphonie où la ligne mélodique de chaque instrument trouve sa juste place à côté d'une autre, tous sons d'un film s'ajustent les uns aux autres. Le monteur ou la monteuse sonore ne jette pas les sons pêle-mêle, il ou elle compose : il ou elle donne du rythme, accorde des priorités, favorise des enchaînements ou au contraire des ruptures, crée des simultanéités qui ne sont jamais le fruit du hasard. Faire entendre au même moment une voix vieillissante et le croassement d'un corbeau a une signification. De même, faire alterner des sons de manière brutale plutôt que de les enchaîner doucement ne crée pas le même climat, pour appuyer une scène romantique.

2.4 Les sons et l'image

Chaque son que le spectateur ou la spectatrice entend trouve sa place par rapport à l'image. Cette place est toujours significative et comprendre l'origine des sons permet de s'approcher un peu plus de la construction secrète du film, laquelle influence notre compréhension de l'œuvre.

La source d'un son peut être visible dans le champ (son *in*). C'est le cas du comédien que l'on voit déclamer sur la scène durant la première séquence de *Cyrano de Bergerac*. La source d'un son peut aussi être, momentanément ou durant longtemps, invisible dans le champ, mais être logiquement située à côté (son hors-champ). C'est le cas de la voix de Cyrano qu'on entend, bien qu'il reste invisible dans le noir au début de la séquence. Finalement, le son peut provenir d'une source qui n'appartient pas au monde imaginaire du film, à l'espace de l'histoire (son *off*). C'est le cas généralement de la musique d'un film : l'orchestre est en studio.

Cette distinction du son par rapport à l'image est très significative. Ainsi, Cyrano est d'autant plus impressionnant durant la première séquence du film qu'il reste d'abord invisible, ne laissant entendre que sa voix, dont on ignore pour un instant la provenance.

4 Exercices

Pour permettre aux élèves de bien assimiler les notions présentées plus haut, nous proposons deux exercices à faire avant de visionner le film.

4.1 L'adaptation de *Cyrano*

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice, leur connaissance des processus propres à l'adaptation filmique.

Déroulement : en s'inspirant des cinq manières de faire une adaptation, les élèves doivent, dans un premier temps, rédiger leur propre adaptation filmique d'une scène de *Cyrano de Bergerac* (il faut donc mettre à leur disposition le texte original de Rostand). Dans un deuxième temps, les élèves peuvent vérifier l'efficacité de leur adaptation en mettant en scène leur texte.

4.2 La bande sonore du film

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser, de manière critique, leur connaissance des caractéristiques propres à la dimension sonore d'un film.

Déroulement : à partir de la séquence inaugurale de *Cyrano de Bergerac*, présentée en classe à plusieurs reprises pour leur permettre de prendre des notes, les élèves analysent brièvement l'influence de la bande sonore sur leur perception de cette séquence du film. Ils feront l'analyse à partir des quatre paramètres esthétiques décrits au point 2 de l'encadré 1.

DEUXIÈME PARTIE
VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *Cyrano de Bergerac* et sur le phénomène de l'adaptation filmique, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices qui ont respectivement pour but de focaliser de manière plus pointue le regard des élèves sur le film et de servir de point de départ dans les discussions que feront les élèves après le visionnement.

1 Premier exercice : la lumière du film

Tout au long du film *Cyrano de Bergerac*, la lumière joue un rôle expressif important; elle fait plus que rendre visible les faits et les gestes, elle contribue à donner un sens au texte et à dramatiser l'action. Les élèves choisissent une séquence du film et analysent le rôle de la lumière dans cette séquence (on décrit les fonctions de la lumière au point 2 de l'encadré 2).

Voici quelques séquences où la lumière joue un grand rôle : la première séquence au théâtre, la déclaration d'amour de Christian à Roxane, sous le balcon et la scène finale où Cyrano avoue son amour à Roxane.

2 Deuxième exercice : l'adaptation de Rappeneau

Grâce à la lecture attentive du texte dramatique original de Rostand, les élèves, travaillant en équipe, analysent brièvement l'adaptation de *Cyrano de Bergerac* qu'a fait Jean-Paul Rappeneau : les scènes qu'il a coupées, l'ordre temporel qu'il a choisi de respecter, les personnages qu'il a éliminés ou ajoutés, etc.

ENCADRÉ 2
(LA LUMIÈRE)

Bien sûr, si l'on adopte un point de vue quelque peu mystique, on peut dire qu'à l'instar de Dieu, le cinéma n'est que lumière : pas de cinéma sans la captation de la lumière sur une pellicule et sa restitution par un projecteur.

Notre perspective est ici plus concrète. Nous considérons la lumière comme une matière malléable que le directeur ou la directrice de la photographie travaille de telle sorte qu'il ou elle réussit, grâce à une série de sources lumineuses, à sculpter l'espace, à dramatiser le visage des acteurs et des actrices, à symboliser de grands archétypes, à rythmer l'image, à signifier l'écoulement du temps, etc.

1 Pratique

Les données sur la lumière sont également contenues dans le scénario. On installe une atmosphère lumineuse : la décision de placer certaines actions la nuit et non le jour, sous l'éclairage blafard d'un bar et non sous le soleil éclatant d'une place publique, propose à chaque fois une idée, un sens, une émotion. Pour obtenir un tel résultat, le directeur ou la directrice de la photographie allie savoir technique et intuition artistique.

Il ou elle convient d'abord avec le réalisateur ou la réalisatrice et le directeur ou la directrice artistique des lieux qui serviront au moment du tournage. Durant ce repérage, il ou elle note déjà la qualité changeante de la lumière à différents moments de la journée et choisit le moment le plus propice.

Puis, au moment de la prise de vue, il ou elle utilise différentes sources lumineuses ayant des qualités propres, les lampes électriques qui donneront une certaine dureté aux parois d'un décor, le réflecteur capable de diffracter agréablement la lumière du soleil sur les visages des acteurs et des actrices, le diffuseur qui sera placé devant les sources lumineuses pour adoucir les contours des objets, les filtres pour accentuer une couleur, etc. Avec tous ces moyens, il ou elle donne à la lumière une force expressive qui s'ajoute et enrichit celles du décor, du jeu des acteurs et des actrices, du montage, etc.

Finalement, la qualité de la lumière (et du même coup de la couleur) peut être modifiée au moment du développement de la pellicule : par une série de procédés chimiques et de temps variables de traitement, la lumière du film peut devenir plus dure, moins éclatante, plus scintillante, etc. De même, au moment de l'étalonnage (procédé par lequel on décide de la quantité de lumière et de la dose de couleur sur la copie finale du film), on peut accentuer les rouges, diminuer les bleus, augmenter la luminosité ou encore approfondir les noirs, etc.

2 Esthétique

On distingue **quatre** fonctions de la lumière dans un film.

2.1 La fonction symbolique

La lumière peut à elle seule incarner de grands archétypes. Nous pensons ici à l'opposition connue entre d'une part, la lumière et la clarté associées au bien, à l'esprit, au bonheur, à la joie, à la vie, et d'autre part, l'ombre et la noirceur associées au mal, aux ténèbres, au malheur, à la tristesse, à la mort. Cette opposition vaut pour une culture entière, le cinéma ne fait que la reprendre. Cependant, chaque film peut développer son réseau symbolique.

2.2 La fonction dramatique

Cette fonction est largement reconnue, le spectateur ou la spectatrice perçoit d'emblée qu'une lumière scintillante donne au visage d'une star l'aspect satiné qui sied au rayonnement du bonheur, tandis qu'une lumière tranchante où alternent des zones franches de clarté et de noirceur donne un caractère plus troublé à un personnage. Il n'y a pourtant pas ici de règle définitive, l'effet que produit la lumière sur la définition d'un personnage ou d'une action est à évaluer à chaque fois. Ainsi, si dans *Cyrano*, l'ombre dans laquelle se cache momentanément le personnage-titre lui donne un aspect énigmatique, ailleurs pourrait donner l'impression d'un personnage faible qui, se cachant dans l'ombre, révèle sa lâcheté. Chaque interprétation de la lumière est à placer dans le contexte de l'histoire et du style du film.

2.3 La fonction architecturante

C'est par la lumière qu'au cinéma on structure l'espace : on lui donne une profondeur, des limites; on y délimite des zones et perce des trouées. Dans un film d'horreur, on se garde bien de donner tout l'espace à la lumière, on garde des zones obscures d'où sortira l'inattendu. Au contraire, la comédie musicale américaine des années 30 à 50 éblouissait tout le décor d'une lumière éclatante, ajoutant ainsi à l'innocence féérique des films.

2.4 La fonction chronographique

Finalement, la lumière marque l'écoulement du temps tout au long du film, elle signifie le passage des jours et encore plus subtilement des heures de la journée et du climat qui règne.

TROISIÈME PARTIE
RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite individuellement ou par équipe les élèves.

À l'occasion de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 Mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations qu'ils ont faites dans les exercices proposés aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des analyses effectuées dans les précédents exercices;
- par la comparaison critique des différentes adaptations filmiques mises en scène devant la classe.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de la perception qu'ils ou elles ont des thématiques abordées dans le film.

2.1 La peur de l'amour charnel

«Ce que Roxane et Cyrano avaient en commun : la peur de l'amour charnel. Lui parce qu'il se trouve laid, elle parce qu'elle ne fait l'amour qu'avec les mots. Roxane est prisonnière de sa féminité, de sa beauté, elle est sans référence à aujourd'hui[12].»

12. Serge DUSSEAULT. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

2.2 La non-acceptation de soi

«*Cyrano*, c'est le drame de l'homme éperdu d'amour, c'est la générosité incarnée; c'est surtout le drame de l'homme qui ne s'accepte pas tel qu'il est et qui, au fond, ne s'aime pas[13].»

2.3 Un amour adolescent

«Cyrano, je pense qu'il y a du masochisme dans son amour. Et le masochisme est un rapport généreux. Pour les enfants, par exemple, je pense que les premières amours sont masochistes. Il y a toujours un besoin de souffrir. Chez Cyrano, c'est extrêmement théâtral, c'est de la tragédie pure[14].»

---

13. Serge DUSSEAULT. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.
14. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques et Michel MARIE. *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1989.

BESNIER, Patrick. «Préface», dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7-24.

CATTRYSSE, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Bern, Peter Lang, 1992.

CHION, Michel. *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.

DUSSEAULT, Serge. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

GARCIA, Alain. *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion, 1990.

GAUDREAULT, Léonie. «J. P. Rappeneau réussit où tant d'autres ont échoué», *Le Soleil*, 16 juin 1990, p. D2.

LAFUSTE, France. «Pari tenu, pari gagné», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C2.

LAURENDEAU, Francine. «Cyrano enchanté», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C5.

PERREAULT, Luc. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2.

PERREAULT, Luc. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983.

«Cyrano de Bergerac», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. D2.

Éducation
Québec